326 Rel. feodur. 6262

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr 6

7968/6

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România: AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente se primesc la Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Căsuța poștală 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), București, sau la reprezentanții săi din străinătate. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,—; F.F. 49,—; DM 40—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boite postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI

Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 — 1970 — Nr. 6

SUMAR

Pag.

STUDII

ION VLĂDUŢIU, Cercetarea fenomenelor etnografice contemporane 439
TIBERIU ALEXANDRU, De la „kissar" la „semsemiya" 451
AL. I. AMZULESCU, Despre stilistica oralităţii cîntecelor epice româneşti 461
NICOLAE CONSTANTINESCU, Rima zero în cîntecul epic eroic 495
CONSTANTIN MOHANU, Obiceiul colindatului în Ţara Loviştei (III) . . . 505

MATERIALE

ION DRĂGOESCU şi LIA STOICA VASILESCU, Semne de meşteri olari făgărăşeni 521

NOTE ŞI DISCUŢII

ROMULUS VULCĂNESCU, Congresul internaţional de studii sud-est europene (Atena, 1970) 525
ANCA GIURCHESCU, Colaborarea românească cu „Institut für den wissenschaftlichen Film-Göttingen" 529

RECENZII

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei, pe anii 1965—1967, Cluj, 1969 (*Radu Răutu*) 533

Rev. etn. folc., Tom. 15, nr. 6, P 437 — 536. Bucureşti, 1970

7968/6

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 — 1970 — N° 6

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

ION VLĂDUȚIU, La recherche des phénomènes ethnographiques contemporains 439
TIBERIU ALEXANDRU, Du « kissar » au « semsemiya » 451
AL. I. AMZULESCU, Le style oral des chants épiques roumains 461
NICOLAE CONSTANTINESCU, La rime zéro dans le chant épique héroïque 495
CONSTANTIN MOHANU, La coutume du « colindat » dans le Pays de Loviștea (III) 505

MATÉRIAUX

ION DRĂGOESCU et LIA STOICA-VASILESCU, Motifs spécifiques des potiers de la région de Făgăraș 521

NOTES ET DISCUSSIONS

ROMULUS VULCĂNESCU, Le Congrès international d'études sud-est européennes (Athènes, 1970) 525
ANCA GIURCHESCU, La collaboration roumaine avec l'Institut für den wissenschaftlichen Film — Göttingen 529

COMPTES RENDUS

Annuaire du Musée ethnographique de la Transylvanie pour les années 1965—1967, Cluj, 1969 *(Raau Ráutu)* 533

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETAREA FENOMENELOR ETNOGRAFICE CONTEMPORANE

ION VLĂDUȚIU

Necesitatea investigațiilor concrete asupra fenomenelor etnografice contemporane este supusă în prezent unei multilaterale examinări pentru că, pe de o parte, vizează probleme mai generale, de natură teoretică, privind obiectul și metodologia de cercetare a etnografiei, raporturile științei etnografice cu alte științe, în primul rînd cu istoria și sociologia, iar pe de altă parte probleme de ordin practic referitoare la sfera tematicii concrete a acestui domeniu.

În încercările teoretice de definire a obiectului de cercetare etnografică în etapa actuală, a relațiilor acesteia cu alte științe, precum și de definire a conținutului unor noțiuni cum sînt *felul de trai* și *cultura populară*, includerea sau neincluderea în cîmpul de cercetare a laturilor actuale ale evoluției fenomenelor etnografice a constituit în ultimele două decenii un teren vast de schimb de opinii ale specialiștilor din numeroase țări.

Procesul de integrare a valorilor culturii tradiționale în patrimoniul culturii societății contemporane și în general procesul actual al evoluției culturii populare este examinat nu numai sub raport teoretic, ci și pentru a da răspuns unor probleme de acțiune culturală.

S-a pus astfel în discuție însăși necesitatea cercetării sub raport etnografic și folcloric a fenomenelor contemporane ale culturii materiale și spirituale, ale modului de trai, majoritatea cercetătorilor exprimîndu-se în favoarea studierii tematicii privind evoluția actuală a culturii populare și a felului de trai al popoarelor [1].

[1] Literatură de specialitate din diferite țări, inclusiv din țara noastră, cuprinde o seamă de studii și lucrări pe aceste probleme, dintre care menționăm cîteva : S. P. Tolstov, *Les principaux problèmes théoriques de l'elhnographie soviétique moderne*, în ,,VI Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques'', tome II, Ethnologie (premier volume), Musée de l'Homme, Paris, 1963; definind principalele probleme de cercetare ale etnografiei sovietice, S. P. Tolstov relevă : ,,L'étude des rapides changements qui survinrent dans l'existence de ces peuples, changements qui se déroulent sous nos yeux, présente un intérêt primordial tant du point de vue théorique, que du point de vue pratique'' (*op. cit.*, p. 317); K. V. Cistov, *Folkloristika i sovremennosti*, în ,,Sovetskaia Etnografiia'', 1962, nr. 3; Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, 1967; este semnificativ faptul că primul capitol al lucrării este consacrat temei : ,,Folclorul și cultura contemporană'' (*op. cit.*, p. 7—11); *La Pologne au VII-e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques. Essais*

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 439—449, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Menționăm că există păreri conform cărora sfera tematică a etnografiei nu trebuie să se extindă și la alte societăți decît cele așa-numite primitive [2].

Totodată reținem și opiniile referitoare la sarcinile cercetării etnografice a popoarelor din țările industriale; se preconizează astfel a se include în obiectul de cercetare al etnografiei atît comunitățile etnice contemporane, cît și cele din trecut, chiar și din cel mai îndepărtat [3]. În ultima vreme, în mai multe țări, cum sînt Cehoslovacia, Polonia, U.R.S.S. etc., au fost abordate și unele probleme teoretice privind conținutul, în etapa actuală, al *culturii populare*, precum și conținutul noțiunii *fel de trai* și al transformărilor acestora în epoca contemporană [4].

Amploarea pe care au căpătat-o în ultima perioadă cercetările interdisciplinare, complexe, a constituit un prilej de reexaminare a raporturilor dintre diversele discipline care cercetează realitatea social-culturală contemporană, subliniindu-se însemnătatea pe care o are, pe de o parte, fixarea limitelor obiectului acestor științe, iar pe de altă parte, necesitatea unor vaste și riguroase acțiuni de cooperare [5]. Importanța ce se acordă acestor cercetări este demonstrată și de faptul că la ultimele congrese internaționale de specialitate, cum au fost de pildă cele de la Moscova și Tokio ale Uniunii internaționale a științelor antropologice și etnografice, problemele de etnografie aplicată au constituit obiectul unor dezbateri științifice speciale; la cel de-al VII-lea congres s-a organizat chiar un simpozion consacrat discutării problemelor de etnografie aplicată, desprinzîndu-se concluzia necesității efectuării cercetărilor de etnografie aplicată în etapa actuală, pentru a se aduce și contribuția acestui domeniu la dezvoltarea societății contemporane.

Examinarea, chiar și numai sumară, a unghiului de cercetare preponderent în investigațiile de etnografie românească pune în evidență cu prisosință necesitatea dezbaterii problemelor cercetării fenomenelor de trai și cultură contemporane și mai ales necesitatea abordării imediate a unei asemenea tematici de cercetare.

---

tirés des recherches contemporaines de l'ethnographie polonaise, Bibliothèque de l'ethnographie polonaise, nr. 10, Wroclaw-Warszawa-Krakow (1964); K. Fojtik, *Osnovniie problemi cehoslovațkoi etnografii i folkloristiki*, în „Sovetskaia Etnografiia", 1967, nr. 4; Claude Lévi-Strauss, *L'anthropologie sociale*, în „Sciences, Numéro spécial, consacré au Collège de France", nr.47 (1967) etc.

[2] A se vedea, de exemplu, Jean Cazeneuve, *L'ethnologie*, Larousse, 1967; el arată: „....et nous dirons que l'ethnologie traite des peuples primitifs ou archaïques, en avouant que ces deux adjectifs, fort mal choisis, ne sont utilisés qu'à défaut de termes adéquats. C'est simplement par extension que l'ethnologie tend aujourd'hui parfois à appliquer aux sociétés très évoluées et même industrialisées les méthodes qui lui ont donné une consécration dans l'explication des sociétés primitives ou archaïques" (*op. cit.*, p. 5—6).

[3] S.A. Tokarev, *Die Grenzen der ethnologischen Erforschung der Völker industrieller Länder*, în „Ethnologia Europea", tom I, 1967.

[4] A. Prenda, *K nekotorîm voprosam teorii izucenîia narodnoi kulturi*, în „Sovestskaia Etnografiia", 1969, nr. 4.; V. V. Pimenov, *O nekotorîh zakonomernostiah v razvitii narodnoi kulturi*, în „Sovetskaia Etnografiia", 1967, nr. 2; L.A. Anohina, V. I. Krupeanskaia, M. N. Șmeleva, *Bîli ego preobrazovaniiav poriod pastroenia sotializma*, în „Sovetskaia Etnografiia", 1965, nr. 4.

[5] A se vedea Leon Festinger et Daniel Ketz, *Les méthoaes de recherches dans les sciences sociales*, t. I-II, P.U.F., Paris, 1963; Roger Pinto et Madeleine Grawitz, *Méthodes des sciences sociales*, tome I, Dalloz, 1964; I. V. Bromlei, O. I. Șkaratan, *O sootnoșenii istorii, etnografii i sotiologhii* în „Sovetskaia Etnografiia", 1969, nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Este evident că cercetările de etnografie românească au cunoscut în ultimul sfert de veac o deosebită dezvoltare, că în acest răstimp au fost studiate o seamă din laturile principale ale culturii tradiționale populare românești. Sînt și lucrări fundamentale în curs de realizare, cum este, de pildă, Atlasul etnografic al României [6], care va pune în evidență valorile tradiționale ale culturii populare pe teritoriul patriei noastre, va aduce o contribuție importantă în cunoașterea și definirea aspectelor reprezentative ale culturii noastre populare, va îmbogăți substanțial cunoașterea patrimoniului culturii populare tradiționale, atît pe planul culturii materiale, cît și al celei spirituale. Colecția națională de folclor, la realizarea căreia sînt reunite eforturile unui mare număr de cercetători, va constitui un aport însemnat la cunoașterea vieții spirituale a poporului nostru[7]. În această etapă, cercetarea etnografică românească cuprinde deci în principal probleme referitoare la aspecte de viață materială și spirituală tradiționale ale poporului nostru. În ultimă instanță, aceasta reflectă o stare de fapt, și anume că orientarea cercetărilor de pînă acum urmează încă în mare măsură linia etnografiei tradiționale.

Necesitatea cercetării fenomenelor etnografice contemporane a fost subliniată cu mai mulți ani în urmă în cadrul dezbaterilor privind relațiile interdisciplinare [8]. „Creația populară în contemporaneitate" a constituit tema principală a unei sesiuni științifice internaționale, organizate în cadrul Festivalului și concursului internațional de folclor „România'69". Trebuie menționat în legătură cu aceasta că, plecîndu-se de la ideea că în societatea modernă creația populară nu dispare, ci se manifestă viguros și capătă forme noi atunci cînd se creează cadrul necesar pentru aceasta, că interesul pentru integrarea valorilor culturii tradiționale sporește și atrage în acest proces un număr considerabil de amatori, acest festival a fost conceput ca o manifestare complexă, care să cuprindă domeniile creației populare contemporane a amatorilor atît în sfera culturii materiale, cît și a celei spirituale. S-a materializat astfel ideea de a îmbina demonstrația concretă a viabilității creației populare de azi cu dezbaterea în cadrul unei sesiuni științifice internaționale a problemelor privind *procesul evoluției creației populare în societățile moderne*. În cadrul sesiunii s-au prezentat comunicări și s-au dezbătut probleme importante, cum sînt cele privind tendințele actuale ale dezvoltării creației populare, cercetarea și valorificarea culturii tradiționale, integrarea fenomenelor de cultură tradițională în cultura contemporană, sarcinile urgente în studierea creației populare în perspectivă etnologică ș.a.[9].

---

[6] Modalitățile de realizare ale acestei lucrări au fost expuse în „Revista de etnografie și folclor", 1969, nr. 6, cu scopul de a oferi un prilej de dezbatere științifică la care să participe specialiști din întreaga țară.

[7] Mihai Pop, *Corpus-ul folclorului românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", 1969, nr. 3; Mihai Pop, *Realizări și perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie și folclor", 1970, nr. 1.

[8] I. Vlăduțiu, *Dialectica marxistă și unele probleme ale cercetării etnografice*, comunicare prezentată la sesiunea anuală a Institutului de filozofie al Academiei Republicii Socialiste România, 1966.

[9] Din bogatul program de comunicări științifice susținute la sesiunea consacrată temei „Creația populară în contemporaneitate", menționăm cîteva mai importante: dr. Ion Vlăduțiu și prof. Nicolae Nistor, *Tendințe actuale ale dezvoltării creației populare în România*; dr. Cornel Irimie și Gotfried Habenicht, *Acțiuni de cercetare, salvare și valorificare a culturii tradiționale în condițiile vieții contemporane în România*; dr. Paul Petrescu, dr. Ovidiu Papadima,

https://biblioteca-digitala.ro

Acțiunile noi, incluse în ultima vreme în cîmpul de cercetare al etnografiei românești, în special prin planul de cercetare științifică al Institutului de etnografie și folclor, au menirea de a-i lărgi sfera tematică, de a ancora cercetarea în acest domeniu și în contemporaneitate, direcționîndu-se, astfel, investigațiile etnografice nu numai spre trecut, ci și spre prezent, *legîndu-se în acest mod latura fundamentală a cercetării cu latura ei practică, aplicativă.*

Izvorul de bază al științei etnografice, tărîmul ei de cercetare, arhiva de unde-și extrage și selecționează etnografia faptele este însăși realitatea economico-socială și culturală în multiplele ei forme de manifestare.

Este bine cunoscut însă că această realitate a fost și este tărîmul unde se întîlnesc preocupările de cercetare ale mai multor științe. Fără a se suprapune cu obiectul de cercetare al altor științe, etnografia are o strînsă tangență cu arheologia, istoria, folcloristica, sociologia, filologia, geografia, antropologia. Acceptînd ideea că fiecare din disciplinele arătate abordează realitatea economico-socială și culturală din unghiul de vedere propriu științei respective, raportul dintre etnografie și aceste științe apare ca o necesitate.

De altfel punctele de contact ale etnografiei cu științele înrudite apar deosebit de strînse atunci cînd se studiază anumite probleme cu caracter general istoric; în problemele privind originea culturii unui popor, contactul etnografiei este mai strîns cu arheologia, în probleme de etnogeneză cu arheologia, lingvistica, antropologia, în probleme privind evoluția contemporană a culturii populare, a modului de viață, cu sociologia concretă etc. Atunci cînd, de pildă, este vorba de viața, cultura și felul de trai al populațiilor ce se află pe treapta de dezvoltare a comunei primitive, etnografia le cercetează sub toate laturile, sfera ei tematică fiind atotcuprinzătoare: aceasta își găsește explicația în faptul că mărturiile de altă natură, cum sînt, de exemplu, mărturiile scrise la aceste populații, lipsesc. În acest caz, specialiștii celorlalte discipline înrudite sau apropiate, arheologi, filologi, filozofi, sociologi etc., apelează pentru analiza unor probleme ce privesc aspecte din comuna primitivă, examinate, firește, prin prisma respectivei discipline, la materialul rezultat din cercetările etnografice.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul cercetării modului de viață și a culturii popoarelor cu o economie dezvoltată. Materialele etnografice nu mai au caracterul de exhaustivitate; culese nemijlocit din reali-

---

Integrarea fenomenelor de cultură tradițională în cultura contemporană, dr. K. C. Peeters, *Interinfluențe între cultura urbană și rurală;* dr. D'Arcy Hayman, *Meșteșugarul într-o lume în plină transformare*; prof. Lawrence Krader, *Sarcini urgente în studiul creației populare în perspectivă etnologică*; acad. Dusan Nedeljković, *Dezvoltarea actuală a creației populare*; dr. Kazimierz Pietkiewicz, *Metodele de ocrotire a artei populare în R. P. Polonă*; Vasile Adăscăliței, *Tradiție și contemporaneitate în cultura populară moldovenească*; dr. W. F. N. Nicolaisen, *Creația populară de astăzi în Scoția*; Olga Horșia, *Tradiție și contemporaneitate în activitatea actuală, organizată, de artă populară și meșteșuguri artistice din România*; Ghizela Sulițeanu, *Tradiție și funcționalitate în folclorul muzical contemporan*; Gh. Berescu, *Conținutul etic al proverbelor românești*; prof. dr. A. J. Bernet-Kempers, *Costume populare contemporane în Olanda*; Elena Marinescu, *Artă populară — izvor de inspirație pentru creația industrială* etc (cf. vol. de rezumate ale comunicărilor: *Creația populară în contemporaneitate, Sesiune științifică*, București, 1—3 septembrie, 1969).

https://biblioteca-digitala.ro

tatea contemporană, ele constituie însă însemnate izvoare pentru stabilirea trăsăturilor caracteristice, specifice felului de trai şi de cultură ale poporului, pentru cunoaşterea temeinică a relaţiilor culturale reciproce între diverse grupe etnice, colectivităţi şi popoare.

Realitatea contemporană de teren cuprinde fenomenele în toată complexitatea şi conexiunea lor, cu toate că ea pare a fi alcătuită dintr-o mulţime de fapte şi fenomene disparate, izolate, rupte unele de altele. Faptele etnografice concrete, fenomenele şi anasamblul de fenomene etnografice se află în realitatea vie, în raporturi necesare unele faţă de altele, în strînsă conexiune şi interdependenţă. Elementul de cultură materială sau spirituală, faptul etnografic ca atare, capătă semnificaţie pentru cunoaşterea procesului de dezvoltare al fenomenului sau al complexului respectiv numai dacă este studiat în cadrul raporturilor sale cu ansamblul din care face parte integrantă. Înţelegerea şi definirea căilor de dezvoltare a fenomenelor etnografice contemporane se poate realiza deci numai prin aplicarea în cercetarea etnografică a legilor generale metodologice ale dialecticii materialiste.

Etnografia marxistă nu se opreşte la descrierea fenomenelor, la simpla lor înregistrare ştiinţifică, ea nu le consemnează static, ci în conexiunea lor cu fenomenele înconjurătoare, în continua lor mişcare, căutînd să le definească cauzele şi căile de dezvoltare, contribuind la descoperirea legităţilor lor de evoluţie. Prin urmare, fenomenele sînt studiate în strînsă interdependenţă şi intercondiţionare, stabilindu-li-se geneza, precum şi modalităţile de evoluţie ulterioară pînă în etapa actuală.

Ceea ce caracterizează realitatea etnografică a zilelor de azi în ţara noastră este o puternică procesualitate a trecerii de la vechi la nou, manifestată diferenţiat în diverse domenii de trai şi cultură, unele laturi fiind supuse unor transformări mai rapide, altele mai lente. Este lesne de înţeles că în aceste condiţii se vădesc necesare anumite precizări şi schimbări chiar în cîmpul de cercetare al unor discipline care se ocupă cu studierea concretă a realităţii contemporane, inclusiv în cel al etnografiei. De altfel, aceasta apare ca un lucru firesc dacă ţinem seama de faptul, specificat mai sus, că tematica cercetării etnografice, ca şi sfera ei de cuprindere, variază şi în raport cu stadiul de dezvoltare istorică în care se află societatea respectivă studiată. În acest sens apare îndreptăţită opinia după care în preocuparea cercetării etnografice intră sfera vieţii sociale în care se manifestă specificul etnic, ceea ce face ca cercetarea particularităţilor de trai şi cultură ale diverselor colectivităţi etnice să constituie unul din obiectele majore ale cercetării etnografice contemporane [10].

Societatea umană în stadiul ei actual de dezvoltare constituie obiectul şi izvorul de cercetare comune mai multor domenii, între care şi cel al etnografiei şi sociologiei. Avînd aceleaşi izvoare, uneori şi mari zone comune de investigaţie, etnografia şi sociologia folosesc mijloace şi tehnici de lucru similare. Ceea ce le deosebeşte însă sînt scopurile de bază ce definesc sarcinile de cunoaştere ale fiecărui domeniu în parte, unghiul de cercetare propriu fiecărei ştiinţe, precum şi mijloacele specifice de cunoaştere ale fiecăreia din ele; în cercetarea evoluţiei fenomenelor

[10] I. V. Bromlei, O. I. Şkaratan, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

culturii de masă contemporane se interferează deci preocupări ale mai multor discipline, fiecare menținînd-și sarcinile și unghiul de cercetare propriu.

Etnografiei îi revin în această privință însemnate sarcini de cercetare. Principala sursă de documentare a științei etnografice constituind-o tocmai realitatea vie, actuală, cercetarea acesteia se realizează prin mijloace de investigație concretă de teren, în primul rînd prin observația directă a fenomenelor etnografice; în consecință, nici un fenomen tradițional de trai și cultură nu poate fi studiat în afara contextului său din realitatea contemporană și, chiar în cazurile în care cercetarea are ca scop nemijlocit lămurirea genezei sau a căilor de evoluție a unor fenomene, ea începe prin studierea funcției, semnificației și formelor actuale ale respectivelor fenomene. Desigur, nu este mai puțin adevărat că, dacă etnograful în investigația concretă de teren trebuie să plece de la studierea stării actuale a fenomenului cercetat, el poate să-și axeze unghiul de cercetare spre probleme de istorie a culturii populare, de reconstituire a modului de viață tradițional, limitîndu-se doar la aspectul constatativ al stării actuale a fenomenului, fără a examina multilateral căile prin care a ajuns în forme în care este el azi întîlnit în ansamblul vieții contemporane și mai ales fără a se preocupa de perspectivele sale de evoluție.

Am sublinia în această privință și un alt aspect, și anume: pentru a putea cunoaște și înțelege în toată complexitatea lui procesul marilor transformări ce se petrec astăzi în viața noastră socială, în modul de viață al poporului nostru, în obiceiurile și datinile sale, în creația noastră populară, este absolut necesar să se efectueze cercetări de profunzime asupra culturii tradiționale, a aspectelor tradiționale ale felului de trai al poporului, deoarece, după opinia noastră, cercetarea aturilor tradiționale are o însemnătate esențială și *pentru înțelegerea proceselor actuale* ale dezvoltării modului de viață al colectivității noastre socialiste, a culturii noastre populare.

De aici rezultă necesitatea imperioasă de a se studia pe bază de cercetări concrete mărturiile etnografice contemporane. Aceste investigații vor pune în evidență ce anume s-a menținut din cultura noastră tradițională și sub ce forme, relațiile dintre tradiție și înnoire oglindite în cele mai specifice aspecte ale însuși modului de viață al poporului, modalitățile de transmitere a celor mai valoroase tradiții din domeniul culturii noastre populare, care se cer a fi promovate în condițiile și pentru noile necesități ale societății socialiste.

Așadar, investigația concretă etnografică are ca menire să contribuie nu numai la stabilirea și înregistrarea riguros științifică a fenomenelor studiate din realitatea economic-socială și culturală, ci și la dirijarea procesului lor de evoluție în etapa actuală, la influențarea desfășurării acestuia.

Aceasta impune includerea în sfera tematicii de cercetare etnografică a unor probleme anume privind procesele actuale de evoluție a culturii materiale și spirituale, orientarea cercetărilor în acest domeniu și spre problemele de *etnografie aplicată* ce răspund cerințelor etapei contemporane de dezvoltare a societății noastre. Investigația etnografică trebuie să capete finalitate atît pe planul teoretic, al desprinderii unor tendințe și legități ale evoluției culturii materiale și spirituale în etapa

https://biblioteca-digitala.ro

actuală, cît și pe planul aplicativ, al dirijării procesului de transmitere și preluare a tradiției, de apariție a noului.

Este în afara oricărei îndoieli că problemele care solicită un răspuns pe bază de ample și minuțioase cercetări etnografice concrete asupra fenomenelor contemporane sînt numeroase. Aici nu vom face altceva decît să schițăm cîteva din ele. Considerăm că etnografia trebuie să aibă un rol însemnat în *cunoașterea și definirea actului contemporan de cultură populară*; aceasta implică mai întîi de toate o cunoaștere a procesului contemporan cu o viziune de cercetare modernă, pe baza concepției materialismului dialectic și istoric despre lume și viață; definire înseamnă atitudine, acțiune culturală, atitudine față de proces, intervenire în desfășurarea lui astfel ca acesta să răspundă necesităților contemporane ale omului constructor al societății noastre socialiste.

Cunoașterea actului contemporan de cultură populară implică la rîndul ei investigații ample privind poziția omului față de cultură, poziția consumatorului de cultură. Atitudinea maselor față de fenomenul etnografic și folcloric a cunoscut în ultimele decenii schimbări substanțiale. În ultimul sfert de veac a avut loc — și el se desfășoară și în prezent cu intensitate — un proces intens de conștientizare a semnificațiilor și însemnătății autenticului în creația populară, indiferent dacă e vorba de laturile materiale sau spirituale. Creatorul popular a ajuns să își cunoască bine valoarea creațiilor sale, prețuindu-și ceea ce el făurește. Este important de consemnat nu atît apariția unor forme noi în ornamentică — indiferent dacă e vorba de lucru în lemn, os, metal sau țesături ori costum popular etc. — , ci însuși faptul că creatorul popular a devenit conștient de valoarea produselor sale, a creațiilor sale.

Pe de altă parte, receptivitatea consumatorului față de bunurile de cultură a căpătat valențe noi, iar în definirea relațiilor dintre consumatorul de cultură și creatorul acestor bunuri, etnografia, prin cercetări concrete de teren, poate și trebuie să-și aducă contribuția.

Dintre problemele majore pe care etnografia trebuie să le abordeze în cercetarea procesului contemporan al culturii materiale și spirituale consemnăm de asemenea problemele privind integrarea fenomenelor culturii populare tradiționale în cultura noastră socialistă, conținutul procesului de transmitere a tradiției în mediul rural și urban, specificul actual al relațiilor dintre generații de creatori populari, acțiunea opiniei publice locale, sătești sau orășenești, diferitele manifestări contemporane cu puternic filon tradițional.

Un vast cîmp de cercetare, sub raport etnografic, a contemporaneității îl oferă creația populară contemporană. Din complexul de probleme și aspecte ne-am oprit în această etapă la problema valorificării tradiției în produsele meșteșugărești contemporane. Pe această temă am inițiat în acest an o cercetare concretă pe teren în cîteva zone ale țării unde împletirea tradiționalului cu noul iese mai puternic în evidență. Pe baza unor ample și minuțioase cercetări etnografice concrete de teren se va căuta să se dea un răspuns la o scamă de probleme actuale legate de valorificarea tradiției în produsele meșterilor populari contemporani; se va urmări, astfel, definirea modalităților în care se manifestă creația spontană a meșteșugarului, concepția lui despre lume și creație; definirea trăsăturilor caracteristice tradiționale ale produselor meșteșugărești

https://biblioteca-digitala.ro

contemporane luate sub observație (pe fiecare categorie de produse); definirea noilor elemente intervenite în practicarea meșteșugului respectiv sau în ornamentică și cauzele lor; căile de transmitere — preluare a meșteșugului respectiv de creatori populari contemporani; definirea relațiilor existente în trecut și azi între confecționarea produselor meșteșugărești și anumite obiceiuri familiale și sociale; definirea raporturilor dintre producătorul actual (meșteșugar) și consumator, ce anume determină în zilele noastre noi cerințe; raportul dintre artizanat și dezvoltarea meșteșugului creatorului popular actual; mutațiile survenite în raportul utilitar-estetic la consumatorul de azi și cauzele acestor mutații; definirea rolului instituțiilor de cultură în acest proces.

Desigur că sfera tematică a acestei cercetări ar putea fi extinsă și s-ar putea adăuga și probleme privind întreaga creație populară. Am circumscris însă cercetarea într-un cadru foarte precis pentru a putea realiza în răstimp scurt scopul propus. În această cercetare se urmărește cunoașterea, pe bază de cercetare concretă, a procesului actual de valorificare a tradiției în viața și cultura poporului nostru, definirea *căilor de integrare* a elementelor autentice tradiționale în cultura populară contemporană, stabilirea modalităților de influențare atît asupra cerințelor consumatorului, cît și asupra creației actuale a creatorului popular prin instituțiile de cultură și mijloacele moderne de comunicație cu masele.

Ca rezultat final al cercetării se va încerca să se desprindă semnificații teoretice privind tendințele actuale ale evoluției diverselor categorii de meșteșuguri în țară noastră, ale fenomenului de integrare a elementelor culturii populare tradiționale în cultura socialistă, precum și anumite considerații cu caracter aplicativ. Cercetarea avînd un caracter experimental, se vor aduce, pe parcurs, unele corective ce se vor considera necesare.

Și în această cercetare, ca de altfel în genere în studierea fenomenelor etnografice contemporane, se ridică unele probleme de metodologie și tehnică a cercetării ce se cer a fi rezolvate. Dată fiind cercetarea concretă, metodele și tehnicile de lucru nu pot fi considerate nici „pur etnografice" și nici „pur sociologice". În aceste investigații cercetătorul este obligat să reunească o seamă de tehnici aplicate în cercetarea concretă de diverse discipline; dacă interferența tehnicilor de lucru poate apărea ca inevitabilă, unghiurile și scopurile urmărite sînt însă, așa cum am mai subliniat, proprii fiecărei discipline.

În cercetarea concretă a fenomenelor etnografice actuale se impune examinarea în chip diferențiat a acelorași fenomene chiar în cadrul unei singure cercetări. Astfel, observația directă își menține însemnătatea, dar nu este definitorie pentru culegerea de date semnificative în legătură cu procesul actual al evoluției fenomenelor de cultură materială și spirituală.

În anumite situații, observația directă va constitui *numai punctul de plecare pentru desfășurarea cercetării*, deși ea reprezintă în fapt și o etapă *concluzivă* asupra stadiului actual al unui fenomen sau altul de cultură populară. Un exemplu în acest sens îl poate constitui tema menționată privind valorificarea tradiției în produsele meșteșugărești contemporane.

Cercetarea acestei teme trebuie începută, după opinia noastră, cu studierea concretă a unui tîrg anual, de mai mari proporții, unde cu

https://biblioteca-digitala.ro

acest prilej se adună meşteşugari din cele mai felurite profesii, diverşi creatori populari, artizani, dintr-o arie geografică mult mai întinsă decît zona etnografică propriu-zisă unde se desfăşoară respectivul tîrg. Aici se pot urmări, pe bază de observaţie directă, produsele fiecărei categorii de meşteşuguri, reacţia consumatorului faţă de ele, atitudinea şi învăţămintele pe care le trage meşteşugarul, rolul instituţiilor de îndrumare a creaţiei populare. Desigur că tîrgul reprezintă totodată şi o etapă concluzivă pentru cunoaşterea circulaţiei fiecărei categorii de bunuri, iar gradul de desfacere al produselor va fi unul din indicii importanţi de măsurare a relaţiei consumator-creator popular.

Dar pentru elucidarea problemelor urmărite, cercetarea abia începe o dată cu tîrgul. Ea necesită să fie continuată la diverse categorii de oameni din zona cercetată : mai întîi de toate la meşteşugarii înşişi, la vînzătorii de produse meşteşugăreşti, apoi la diferitele categorii de consumatori — tineri, adulţi, bătrîni, ţărani,muncitori, intelectuali, funcţionari, săteni, orăşeni, ca şi la lucrători din domeniul instituţiilor culturale, locale şi centrale, care se ocupă cu îndrumarea şi orientarea creaţiei populare contemporane.

Complexitatea concretă a fenomenelor legate de procesul de transmitere-preluare a tradiţiei meşteşugăreşti, de încercările creatoare de a realiza obiecte care să satisfacă exigenţele cumpărătorului actual din întreaga zonă unde se desfac asemenea produse, ca şi fixarea cadrului de mutaţii survenite între utilitar şi estetic la creatorul şi consumatorul bunurilor de cultură, impun efectuarea unei cercetări complexe staţionare zonale, în decursul căreia să se poată aduna materialele faptice necesare. Or, în acest caz, încă în cursul desfăşurării tîrgului se impune să se stabilească un anume număr de informatori cu care urmează să se lucreze pentru a acoperi tematic zonele unde s-au confecţionat produsele desfăcute la tîrg, ca şi zonele de circulaţie actuală a acestor bunuri de cultură.

Modalităţile de confecţionare a produselor pot fi astfel examinate simultan cu modalităţile de folosire a acestor produse, stabilindu-se în acest mod, pe bază de material faptic bogat, conţinutul relaţiilor dintre producătorul de bunuri culturale şi consumator, ceea ce va conduce la aprofundarea substanţială a problematicii urmărite.

Aşadar, sub raportul metodelor de lucru, observaţia directă, pentru o asemenea tematică, trebuie îmbinată cu interviul, înregistrarea pe bandă de magnetofon, filmarea şi în ultimă instanţă şi cu fotografierea. Rămîne de stabilit încă în ce măsură necesită a fi aplicată în efectuarea unei asemenea cercetări metoda statistică. Este de la sine înţeles că fixarea cu multă exactitate a tuturor meşteşugarilor veniţi la tîrg, cu categoriile lor de produse, înseamnă şi o aplicare a statisticii. Opinia noastră este că pentru cercetarea etnografică a fenomenelor contemporane aplicarea metodei statistice capătă ponderea cuvenită în măsura în care mai există elemente tradiţionale ce se pot încă studia ca fenomene de masă.

Integrarea temporară a cercetătorului în viaţa colectivităţii pe care o studiază — care în urmă cu decenii se putea face cu uşurinţă în cazurile cînd se studiau cu precădere aspecte tradiţionale de trai şi cultură — îşi mai menţine şi azi utilitatea ca metodă de lucru dacă cercetarea vizează fenomene de masă contemporane şi dacă ea se rea-

https://biblioteca-digitala.ro

lizează în cadrul unei cercetări etnografice complexe, cu caracter staționar.

Cercetările de etnografie aplicată, pentru inițierea și dezvoltarea cărora militäm, pot și trebuie să aducă o substanțială contribuție la însăși dezvoltarea culturii populare actuale pe multiple planuri : al cercetărilor teoretice, prin definirea tendințelor contemporane ale evoluției culturii materiale și spirituale a poporului nostru, precum și al laturii aplicative a rezultatelor, prin determinarea unor măsuri pentru stimularea acestui proces. Aceste cercetări vor constitui o pîrghie importantă și pentru îmbogățirea patrimoniului cultural al muzeelor noastre. Considerăm că este necesară întreprinderea unei acțiuni pe plan național de semnalare către muzeele etnografice, republicane sau județene, a tuturor obiectelor reprezentative ale culturii noastre populare.

Sîntem într-o etapă cînd eforturile etnografilor, indiferent de instituția în cadrul căreia își desfășoară activitatea — institute de cercetare științifică, muzee, instituții de cultură, învățămînt etc. —, trebuie reunite pentru a contribui în mod activ la mersul contemporan al culturii noastre populare. În acest fel, știința etnografică își va aduce contribuția la cunoașterea esenței procesului actual al evoluției culturii, la dezvoltarea mișcării artistice de amatori, la formarea gustului estetic al maselor, la procesul de culturalizare al maselor, la definirea măsurilor privind activitatea instituțiilor de cultură de la sate și orașe.

LA RECHERCHE DES PHÉNOMÈNES ETHNOGRAPHIQUES CONTEMPORAINS

La nécessité de la recherche concrète des phénomènes contemporains de la culture matérielle et spirituelle est actuellement soumise à une analyse multilatérale ; les problèmes concernant ces phénomènes constituent un vaste terrain pour l'échange d'opinions entre les spécialistes de nombreux pays.

L'auteur souligne le fait que le processus de l'intégration des valeurs de la culture populaire traditionnelle dans la culture de la société contemporaine et, en général, le processus actuel de l'évolution de la culture populaire doit être examiné non seulement sous rapport théorique mais aussi en vue de savoir répondre à certains problèmes de l'action culturelle. En démontrant qu'à présent les recherches de l'ethnographie roumaine suivent encore dans une bonne mesure la ligne de l'ethnographie traditionnelle, l'auteur fait ressortir le processus du passage de l'ancien au nouveau dans la culture populaire roumaine et milite pour le lancement et le développement des recherches d'ethnographie appliquée.

Tout en soulignant l'importance des recherches interdisciplinaires, on examine en détail les rapports de l'ethnographie avec des disciplines apparentées, et surtout avec la sociologie ; on précise que dans les recherches sur l'évolution du phénomène culturel contemporain de masse se rencontrent les préoccupations de plusieurs disciplines, mais que chaque

https://biblioteca-digitala.ro

discipline maintient ses tâches pour la connaissance et ses propres vues dans les recherches.

On passe ensuite à l'exposé des principes, du but et de la méthodologie dont on a pris l'initiative cette même année sur le thème de la mise en valeur de la tradition pour les produits artisanaux contemporains. On poursuit, sur la base de recherches concrètes, la connaissance du processus actuel de valorisation de la tradition dans la vie et la culture du peuple, la définition des voies d'intégration des éléments authentiques traditionnels dans la culture populaire contemporaine, l'établissement des modalités d'influence tant sur les demandes des consommateurs, que sur la création actuelle du créateur populaire, par des institutions culturelles et par les moyens modernes de communication de masse.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DE LA „KISSAR" LA „SEMSEMIYA"

(TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN MUZICA POPULARĂ DIN EGIPT)*

TIBERIU ALEXANDRU

Ocupîndu-se de „kissar", sau „lira etiopiană", Guillaume André Villoteau, specialistul în muzică al expediției de învățați trimisă de Bonaparte în Egipt[1] — „surprinzătorul Villoteau", cum îl califică Brăiloiu —, nu s-a putut opri să nu facă o paralelă cu vechea liră elină.

Instrumentul este aidoma cu cel descris de Homer în *Imn lui Mercur*: În preajma locuinței sale, Mercur a dat peste o broască țestoasă care păștea agale. S-a gîndit să facă din ea un lucru folositor. A dus-o acasă, i-a golit țeasta de măruntaie, a curățat-o și a acoperit-o cu o piele pe care a legat-o strîns cu tendoane de bou. A introdus în ea două brațe cărora le-a potrivit un jug și a întins pe deasupra șapte coarde din mat de oaie. Odată lucrarea împlinită, a făcut să răsune strunele ciupindu-le cu un plectru și atingîndu-le ușor cu mîna în partea opusă. A răsunat de îndată un cîntec plin de farmec.

Instrumentul pe care Villoteau l-a găsit în mîna unui băștinaș din Egiptul de Sus, servitor al consulului venețian din Alexandria, era aproape la fel, doar că în locul unei carapace de țestoasă avea o strachină din lemn de arțar, iar în loc de șapte strune nu avea decît cinci. Gura străchinii era acoperită cu o piele întinsă, strîns legată jur împrejur cu o rețea din tendoane de bou, prinse de o legătură care înconjura dosul străchinii. În membrana din piele — fața instrumentului — erau tăiate cîteva găuri de rezonanță de forme diferite. Trebuie că pielea a fost crudă sau bine muiată cînd a fost întinsă, scrie Villoteau, deoarece proeminențele celor două brațe — și ele din lemn de arțar — trecute pe sub membrană și unite în partea inferioară a cutiei erau perfect mulate, încît fața apărea brăzdată de două umflături, corespunzînd profilului celor două brațe. De jugul transversal, de asemenea din lemn de arțar,

* Comunicare la a IV-a sesiune științifică a cadrelor didactice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, închinată celei de a 25-a aniversări a eliberării României (20 mai 1969).

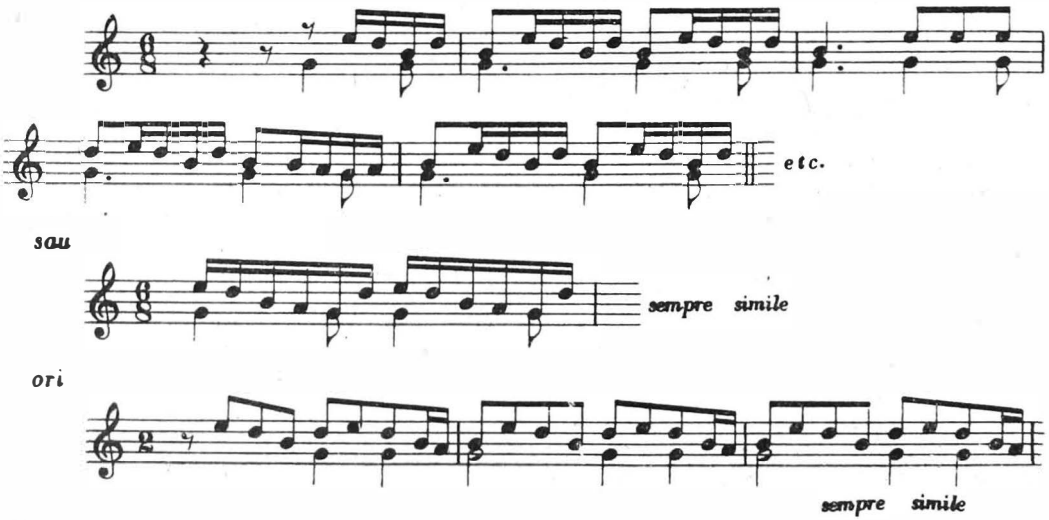
[1] *Du Kissar, ou de la lyre éthiopienne*, în cuprinsul studiului: *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux*, din *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Seconde édition, Tome XIII, Paris, C. L. F. Panckouke, 1823, p. 365—375.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 451—460, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

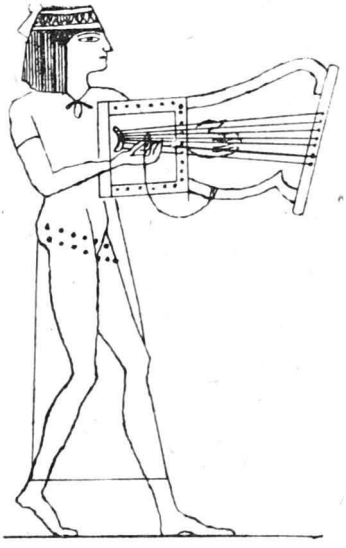
care unea extremitățile superioare ale celor două brațe, erau prinse cinci coarde din mat de cămilă, împletite în jurul unor inele din fîșii de pînză, strîns legate în jurul jugului și totuși mobile, spre a asigura acordajul. Acestea, distribuite la o distanță aproape egală unele de altele, în partea de mijloc a jugului, ocupau cam o treime din lungimea sa totală. O curea slobodă era prinsă cu un capăt, printr-o cheutoare, de un braț, și cu celălalt de a doilea braț, în partea din spate a instrumentului. Această curea, care luneca în voie pe cele două brațe, slujea să sprijine dosul mîinii stîngi a instrumentului, mîna cu care acesta atingea coardele (o curea asemănătoare, scrie Villoteau, avea și lira lui Apollo, descrisă de Tibul). Drept plectru se întrebuința o bucată de piele groasă, legată cu o sfoară de brațul din dreapta, ca să nu se piardă.

Acordajul pentatonic anhemitonic al celor cinci strune l-a uimit peste fire pe învățatul francez. Bănuind o simplă întîmplare, a dezacordat instrumentul și i-a cerut informatorului să-l acordeze la loc. Închipuindu-și că străinii își bat joc de el, nubianul era gata să plece. A trebuit să-l îmbuneze cu cîțiva gologani. Acordată din nou, lira dădea exact aceeași serie pentatonică, după notarea lui Villoteau :

Tehnica de execuție era simplă : instrumentul era așezat cu brațul din dreapta pe coapsa stîngă a muzicantului, aproape de abdomen, cînd acesta ședea, sau sprijinit de pîntece cînd stătea în picioare. Cu degetele brațului stîng, trecut între curea și strune, le atingea ușor, în partea lor superioară, dobîndind formule alcătuite după bunul plac, de durata unui timp sau unei măsuri, în vreme ce cu dreapta lovea tare cu plectrul toate coardele deodată, în partea lor inferioară, marcînd timpii ritmului. În altă parte a lucrării sale [2] Villoteau notează cîteva formule, repetate într-o manieră ostinato :

[2] *De l'état actuel de l'art musical en Égypte ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays,* în *Description de l'Égypte,* Seconde édition, Tome XIV, Paris, C. L. F. Panckouke, 1826, p. 260—266.

https://biblioteca-digitala.ro

În zilele noastre acest instrument este răspîndit în Egiptul de Sus (regiunea Assuan). Îl folosesc, în egală măsură, nubienii, bașarinii, arabii și egiptenii. I se spune îndeobște „tambūr" sau „tambūra". Stăruie încă — e drept, foarte rar — și termenul întîlnit de Villoteau : „kissar", a cărui etimologie de la grecescul κιθάρα nu este lipsită de interes. Villoteau ne învață că egiptenii îi spuneau : „qytârah barbaryeh", adică chitara barbarilor, cum îi numesc pe nubieni. Rubedenii ale acestei străvechi lire se găsesc așijderea la popoarele vecine din Sudan și Etiopia, sub denumiri diferite : „kerār", „besinkob", „guisarke", „nzirā" ș.a.



1. Tambur faraonic (după F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, vol. I, Paris, 1869, p. 278).

Instrumentul este neîndoios foarte vechi. Un înaintaș al lui, îndepărtat în timp, poate fi văzut pe vechile monumente faraonice. Nu putem ști dacă lira egipteană contemporană este urmașa directă a acestuia sau dacă are altă obîrșie, cu atît mai mult cu cît toate lirele pe care le-am întîlnit în cercetările pe care le-am întreprins la fața locului între anii 1965—1967 și în anul 1970 sînt lire simetrice, în vreme ce străvechea liră faraonică este asimetrică (*schiefe Leier* — spune Sachs[3]), adică cu unul din brațe mai lung și jugul oarecum pieziș[4]. Ea are o cutie de rezonanță rectangulară și cinci, șapte, opt, zece sau douăsprezece coarde[5]. Cu toate acestea, lira asimetrică faraonică, a cărei apariție în reprezentările de pe monumente coincide cu domnia faraonului Amenemhêt al II-lea din a XII-a dinastie (1938—1904 î.e.n.)[6], prezintă în destule cazuri nu simple analogii, ci de-a dreptul identități cu cea din zilele noastre : același dispozitiv de prindere (și acordare) a coardelor prin inele și aceeași tehnică de execuție : atingerea cu degetele a coardelor în partea lor posterioară superioară și concomitenta lor lovire cu un plectru în partea lor inferioară, în fața cutiei de rezonanță. Găsim uneori pînă și sfoara care leagă plectrul de brațul din

[3] *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, D. Reimer, 1929, p. 160—163.

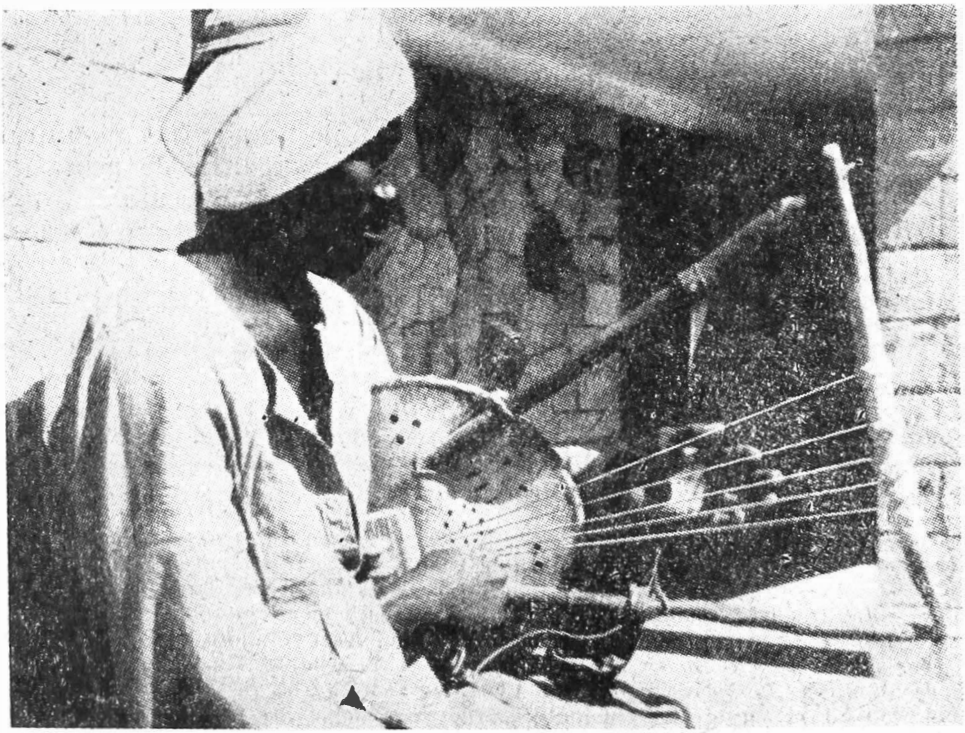
[4] Din măsurătorile amănunțite ale lui Villoteau reiese că „kissarul" cercetat de el avea brațele ușor asimetrice : cel din dreapta măsura 650 mm, iar cel din stînga 674 mm.

[5] F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Tome premier, Paris, Firmin Didot Frères, 1896, p. 278.

[6] Hans Hickmann, *Court historique de la musique dans l'Egypte ancienne. Considérations generales*, în volumul aceluiași : *Le métier de musicien au temps des Pharaons*, Le Caire Editions des „Cahiers d'Histoire Egyptienne", 1954, p. 325. În timpul lui Ramses al II-lea din a XIX-a dinastie (1298—1232 î.e.n.) apare și o liră simetrică cu cutie de rezonanță rectangulară și multe coarde (*ibidem*, p. 327), pe care sîrguinciosul egiptolog german o pune în legătură cu lirele de obîrșie sumeriană sau babiloniană. Vezi volumul acestuia : *Ägypten* din seria *Musikgeschichte in Bilder*, scoasă de Heinrich Besseler și Max Schneider, Band II, *Musik des Altertums*, Lieferung 1, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961, p. 34—35. Urmașa probabilă a acestei lire cu multe coarde este marea „baganna" etiopiană, și ea cu cutie de rezonanță rectangulară, cu brațele cînd drepte, cînd oblice. Vezi André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, p. 204—211.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Tambur faraonic (Pictură murală din mormîntul lui Kere-Seneb).
Foto: T. Alexandru.



3. Nubian din Egiptul de Sus (Assuan) cu tambur.
Foto: T. Alexandru.

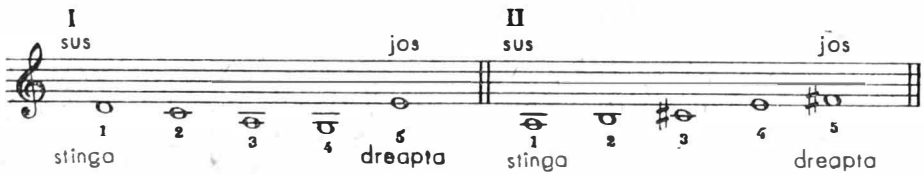
https://biblioteca-digitala.ro

dreapta! Adăugăm că și poziția în care era ținut odinioară instrumentul este aceeași și astăzi.

Este fără rost să reluăm aici discuția controversată asupra obîrșiei și filiației celor două tipuri de liră (simetrică și asimetrică) ori disputa privitoare la kithara și lira elină. Ceea ce se poate reține din examinarea documentelor existente este faptul indiscutabil că avem de-a face cu instrumente îndeaproape înrudite, atît în ceea ce privește construcția, cît și în ceea ce privește tehnica de execuție.

Deși s-au scurs 180 de ani de la cercetarea lui Villoteau, lirele de azi ale Egiptului de Sus nu diferă decît prea puțin. În toate cazurile pe care le-am întîlnit, cutia de rezonanță era făcută dintr-o strachină de metal, care se pare că a înlocuit cu totul pe cea din lemn. La un instrument, foarte deteriorat, și fața era din tablă. Altă noutate : coardele de mat au fost înlocuite peste tot cu coarde de metal.

Cele cinci strune sînt întinse pe un căluș așezat pe tabla de armonie, puțin dedesubtul centrului. Drept căluș găsim, de cele mai multe ori, un mosor de ață de cusut, cu partea care vine așezată pe fața instrumentului retezată. Acordajul reprezintă aceeași serie pentatonică anhemitonică ca cea indicată de Villoteau, doar că succesiunea celor cinci trepte diferă [7]. Se întîlnesc îndeobște două variante (cea dintîi mai frecventă) [8] :



Coardele sînt atinse cu mîna stîngă, fiecare de cîte un deget, și anume de sus în jos, avînd în vedere poziția instrumentului, respectiv de la stînga spre dreapta : degetul mare (1), arătătorul (2), mijlociul (3), inelarul (4) și degetul mic (5). Muzicantul astupă cu degetele coardele, lăsînd liberă doar pe cea care trebuie să răsune. Astupînd-o pe aceasta, eliberează alta, obținînd un nou sunet, și astfel, rînd pe rînd, alternativ, după nevoia melodiei pe care o interpretează. Unii executanți obișnuiesc să și ciupească, cînd și cînd, unele strune, îndeobște cu degetul mare struna care-i revine (dar și cu celelalte degete strunele respective : mai ales cu degetul mic și mijlociu). Ca și în descrierea lui Villoteau, coardele sînt concomitent ciupite, toate deodată, în partea lor inferioară, cu un plectru de piele. Trebuie precizat că strunele pe care se aplică degetele nu intră în vibrație în chip firesc, ca cele lăsate să sune liber. Ele alcă-

[7] Nu este exclus să se întîlnească, într-o cercetare exhaustivă, și succesiunea notată de învățatul francez.

[8] În mai 1970, la o cercetare în Abu-Simbel (guvernoratul Assuan) am întîlnit la un nubian, de fel din satul Ballanah (Nubia), și o serie prepentatonică ditonică : *sol*, *la*, *do diez*^{1} (intonat ceva mai jos) și *re*^{1}. Informatorul nu era însă sigur pe acordaj : o dată a dublat sunetul *re*^{1}, repartizîndu-l la coardele extreme, iar altă dată sunetul *do diez*^{1}, repartizat la prima coardă (de sus) și la a patra !

https://biblioteca-digitala.ro

tuiesc un acompaniament ritmic fără o sonoritate definită[9]. Formulele melodice obținute cu mîna stîngă, punctate din cînd în cînd, în ritmul cîntării, prin lovirea mai puternică a coardelor cu plectrul, se repetă într-o manieră oarecum ostinato, constituind un fundal sonor pe care se desfășoară cîntecul, într-o eterofonie particulară. Organizarea lor melodică împrumută motive din cîntarea pe care instrumentul o acompaniază.

Întotdeauna tamburul acompaniază vocea. El începe prin a cînta un preludiu, după care susține tot timpul glasul. Cînd și cînd rămîne singur spre a cînta scurte interludii, iar uneori, la finele cîntării, execută singur un fel de postludiu.

O perspectivă asupra unei perioade istorice de peste 3 900 de ani ne arată neschimate : a) dispozitivele de prindere (și acordare) a strunelor, b) poziția instrumentului în decursul cîntatului și c) tehnica de execuție. Față de instrumentul descoperit acum 180 de ani de Villoteau, însemnăm prea puține inovații : strachină de tablă în locul străchinii de lemn și strune de metal în locul strunelor din mat.

Iată însă că ceea ce nu au săvîrșit aproape patru milenii au înfăptuit ultimele trei decenii ! Este vorba de „semsemiya", o înnoire a străvechiului kissar.

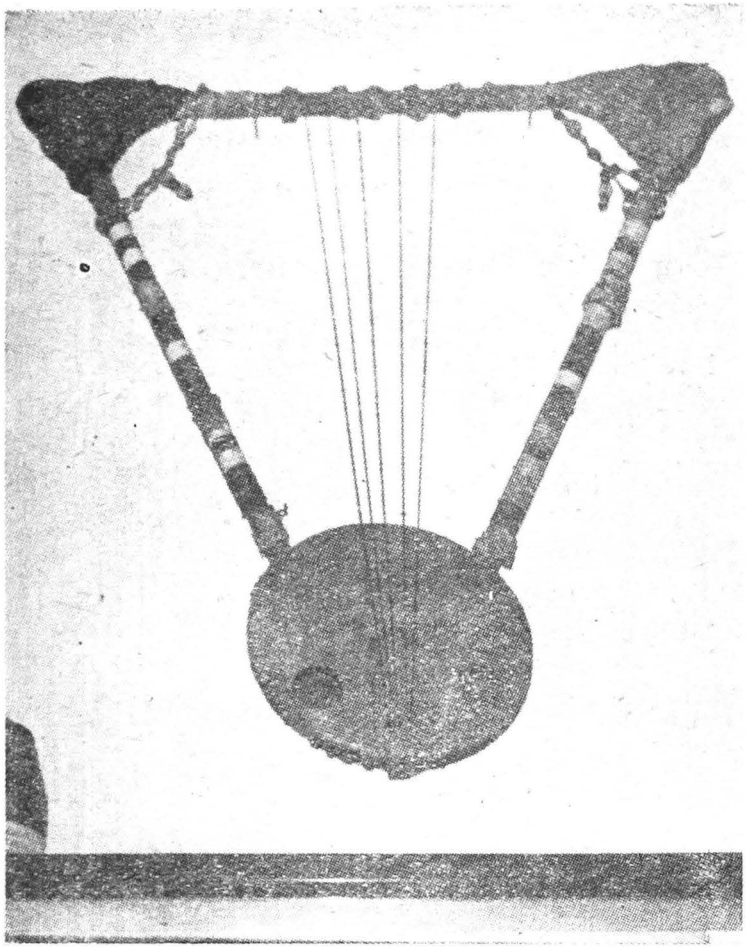
Pentru multă lume, adesea și pentru localnici, semsemiya este un instrument propriu zonei Canalului de Suez, moștenit din vremuri imemoriale. O cercetare atentă pe care am făcut-o în vara lui 1966, ajutat de asistentul meu Emil Azer Wahba, a lămurit obîrșia ei, plină de interes. Informatorul nostru principal a fost El Demerdaș Abdes-Salam, în vîrstă de 50 de ani, lăutar (cîntăreț și executant din semsemiya), conducătorul celei mai de seamă formații de semsemiya din partea locului. Ansamblul său număra încă trei cîntăreți și executanți din semsemiya : Mohamed Kamal Morsi Mohamed, 47 de ani, Ali Farag Ali, 43 de ani, Ibrahim Sayed Khalaf, 55 de ani, și pe Hassan Yussef el Așri, 37 de ani, cîntăreț și executant din „darabukka" (o tobă cu corpul din lut ars în formă de pîlnie, cu gîtul foarte larg, cu gura acoperită de o membrană foarte subțire, bătută cu amîndouă mîinile), toți de fel din Port Said. Cîntau de mulți ani împreună. La început semiprofesioniști, au devenit cu vremea muzicanți de meserie.

Semsemiya derivă din tamburul Egiptului de Sus, adus în Port Said de un muzicant nubian, pe nume Abdallah Kabàrbar, mort prin 1961 în etate de vreo 80 de ani. Lăutarii noștri îi poartă o amintire pioasă. Unul dintre ei a scos din portofel o fotografie îngălbenită de vreme a nubianului și mi-a arătat-o, mărturisind că o păstrează cu sfințenie, de vreme ce îl consideră învățătorul lor în ale muzicii.

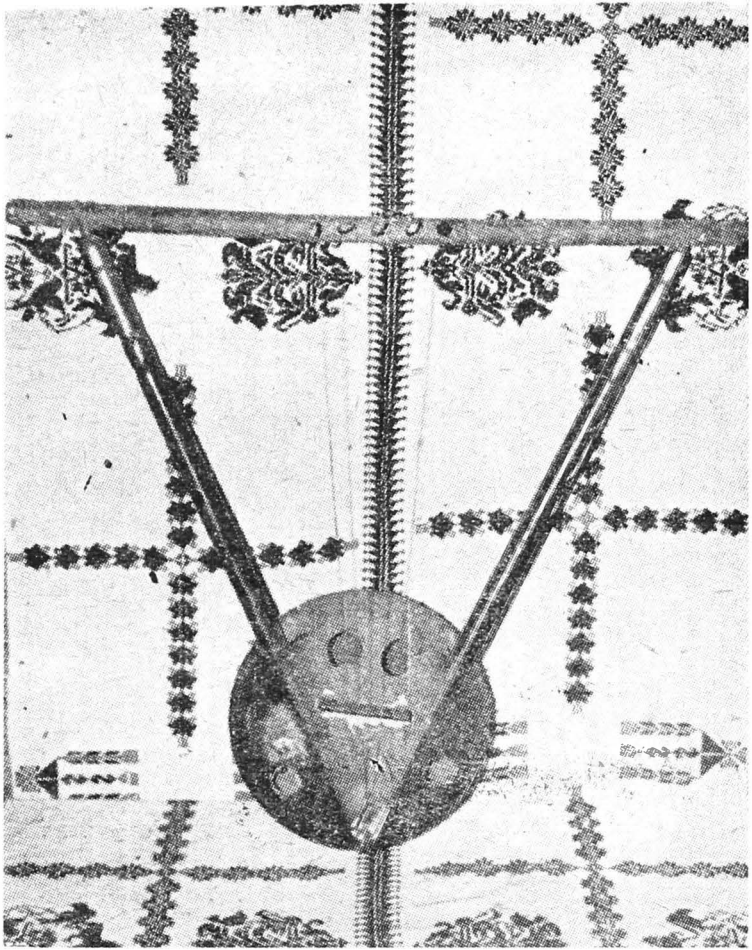
Demerdaș și tovarășii săi cîntau la început din gură, acompaniați de tamburul lui Kabàrbar. S-au gîndit să perfecționeze instrumentul

[9] Din examinarea reprezentărilor de pe străvechile monumente reiese că aceeași tehnică era folosită și în Antichitate, atît în Egipt, cît și în Grecia. Vezi în acest sens : Hans Hickmann, Charles Grégoire Duc de Mecklembourg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, Précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la Vallée du Nil, Avec 116 planches et figures, et 13 documents sonores sur disque*, Collection d'études musicologiques, Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 37° volume, Strasbourg/Baden-Baden, 1958, Édition P. H. Heitz/Verlag Heitz GMBH, p. 16—17.

https://biblioteca-digitala.ro



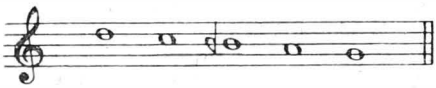
4. Tambūr (Muzeul Institutului de folclor din Cairo). Foto: T. Alexandru.



5. Semsemiya (Muzeul Institutului de folclor din Cairo). Foto: T. Alexandru.

https://biblioteca-digitala.ro

spre a-l face mai bun şi mai potrivit cîntărilor din partea locului. S-au aşternut pe treabă prin 1938—1939. Găsind incomode inelele de pînză care asigurau anevoie tensiunea strunelor, le-au înlocuit cu cuie de „ud" (rubedenia orientală a cobzei noastre), în care scop au perforat cinci găuri în jug. Strunele de mat le-au înlocuit cu coarde din metal. Au părăsit acordajul pentatonic original, nepotrivit intonaţiilor folclorului local, înlocuindu-l cu un pentacord cu terţa neutrală [10]:



Au îmbunătăţit totodată tehnica de execuţie: ciupesc deodată cu plectrul coardele blocate de cele cinci degete ale mîinii stîngi, ridicînd doar degetul a cărui coardă trebuie să sune. Toate melodiile sînt cîntate pe coarde libere, degajate rînd pe rînd, după cum porunceşte desenul melodic. Plectrul ciupeşte coardele în maniera mandolinei. (Sunetele semsemiyei sînt de altminteri foarte asemănătoare cu ale instrumentelor de acest gen.) Urmare acordajului, melodiile sînt riguros mărginite la ambitusul unei cvinte.

Cutia de rezonanţă au făcut-o mai mică decît a tamburului de la care au plecat. De aici — spun ei — şi numele pe care l-au dat instrumentului, împrumutat de la „semsem", adică susan, folosit în mod curent pentru a exprima ceva mic şi gingaş. O fetiţă este numită bunăoară „mi sem semeh". („Semsemiya" este totodată turtiţa de susan cu zahăr vîndută de negustorii de dulciuri.) La unele instrumente au păstrat forma rotundă a cutiei de rezonanţă, făcută din tablă şi membrana de piele (semsemiya lui Demerdaş şi cea a lui Mohamed Kamal) [11]; pe altele le-au înzestrat cu cutii de rezonanţă din lemn, de forme diferite: cea a lui Ali Farag Ali este de formă trapezoidală [12], iar cea a lui Ibrahim Sayed Khalaf, în formă de inimă.

Remarcat de amatorul de folclor Zakharia el Hegaui, grupul lui Demerdaş a devenit celebru: a cîntat în repetate rînduri la radio şi la televiziune, a figurat în cîteva filme artistice, a concertat de mai multe ori în cadrul Ansamblului folcloric naţional din Cairo şi a întreprins turnee în diferite oraşe ale ţării. S-a popularizat o dată cu cîntările lor şi instrumentul. În momentul culegerii noastre, numai în Port Said erau patru grupuri de amatori care cîntau din semsemiya! Formaţii similare funcţionau în alte localităţi din zona Canalului.

Este interesant de observat că muzicanţii care au preluat semsemiya sînt preocupaţi de continua ei perfecţionare. În mîna unui muzicant din Suez am văzut o semsemiya cu coardele prinse şi acordate cu ajutorul a cinci maşini de mandolină. Pentru braţe a adoptat forma curbată a lirei eline. Drept faţă a folosit un capac de automobil „De Soto"

---

[10] Acordajul nu era riguros acelaşi: el prezenta mici deosebiri de intonaţie de la un instrumentist la altul sau diferea uşor, la acelaşi instrumentist, de la o dată la alta.

[11] Un instrument aflat în păstrarea Institutului de folclor din Cairo are drept fund un capac de automobil „Plymouth".

[12] Formă inspirată evident de vechea liră faraonică, de care muzicanţii noştri au cunoştinţă.

https://biblioteca-digitala.ro

6. El. Demerdaş Abdes-Salam cu semsemiya sa. Foto: T. Alexandru.

7. Grupul lui El Demerdaş Abdes-Salam din Port Said (În centru, folcloristul egiptean Emil Azer Wahba). Foto: T. Alexandru.

https://biblioteca-digitala.ro

turtit şi fixat cu ţinte de un cerc de lemn, iar drept fund un abajur metalic de lampă electrică, cu gura respectivă de la mijloc păstrată în chip de deschizătură de rezonanţă !

Am constatat că semsemiya place foarte mult, ceea ce înlesneşte răspîndirea ei şi în alte ţinuturi ale ţării. Este totodată de crezut că înnoirile nu se vor opri la cele pe care le-am consemnat aci. Ce se va mai întîmpla cu ea ? este o întrebare la care numai viitorul va putea răspunde.

DU « KISSAR » AU « SEMSEMIYA »
(TRADITION ET INNOVATION DANS LA MUSIQUE POPULAIRE DE L'ÉGYPTE)

Parmi les différents aspects étudiés au cours des recherches effectuées sur la musique populaire égyptienne l'auteur s'arrête à la présentation d'un seul instrument musical, dont l'évolution offre un cas intéressant du rapport entre la tradition et l'innovation. Il s'agit de l'instrument appelé « tambour », très répandu aujourd'hui en Haute-Egypte (région d'Assouan) et employé également par les Nubiens, Bacharins, Arabes et Egyptiens.

On précise dès l'abord que *l'instrument est très ancien*. Dans la plupart des cas — quoiqu'on ne puisse établir avec certitude une filiation directe — il laisse voir non seulement de simples analogies, mais des identités avec la très ancienne lyre représentée sur les monuments pharaoniques : a) le même dispositif de fixation (et accordage) des cordes ; b) le même jeu de mains pour se servir de l'instrument ; c) la même technique d'exécution. Ce qui diffère c'est la forme de la boîte de résonance, qui de rectangulaire est devenue ronde. Tout prouve une perpétuation de la tradition, durant une période historique de plus de 3.800 ans.

A partir de la description de cet instrument (connu autrefois sous la dénomination, aujourd'hui bien rare, de « kissar ») faite par G. A. Villoteau, il y a 180 ans, que le savant français considérait être pareil à l'ancienne lyre hellénique (dont parle Homère dans son *Hymne à Mercure*), l'auteur montre que la seule modification survenue entre-temps consiste dans la confection en métal des cordes et de la boîte de résonance, et dans l'ordre des sons de l'accordage pentatonique-anhémitonique des cinq cordes.

Un renouveau du « kissar », réalisé dans les dernières décennies, a donné la « semsemiya », à boîte de résonance plus petite et aux cordes fixées par des clous d'« oud » ; l'accordage en est devenu un pentacorde à tierce neutrale et la technique d'exécution y apparaît perfectionnée. Parce que la sonorité de l'instrument est agréable et les préoccupations pour l'amélioration de ses performances sont continuelles, on suppose que la suite des innovations suivra son cours.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE STILISTICA ORALITĂȚII CÎNTECELOR EPICE ROMÂNEȘTI

AL. I. AMZULESCU

Am schițat, cu alte prilejuri, descrierea modului obișnuit de desfășurare a cîntecului bătrînesc în tradiția folclorică vie [1]. Observațiile care urmează, menite să completeze considerațiile anterioare, se întemeiază pe transcrierea amănunțită a cîtorva sute de „texte" poetice, variante de cîntece bătrînești în întregime înregistrate pe bandă de magnetofon între anii 1951 — 1965, din colecțiile Institutului de etnografie și folclor.

Reamintim, mai întîi, considerațiile lui N. Iorga despre „zicerea" baladei. Cu geniala-i putere de intuiție fulgerătoare și de pitorească evocare, N. Iorga ne-a lăsat, negreșit, încă din 1910, cele mai alese rînduri care s-au scris vreodată despre importanța și valoarea expresivă a cîntecului „călăuz și tovarăș" în întruchiparea vie a variantelor:

„Balada se cîntă, sau, mai bine, se zice — scrie N. Iorga. *Zicerea* aceasta melodică [sublinierea autorului] e o recitare melodică. Putem spune că partea de cîntec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic —, o întreține, îndemnînd și încălzind pe «zicător», o adaugă și o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul.

O rimă prea netedă, repetată la fiecare pereche de versuri, ar fi o piedică. Prea s-ar cere mult de la acela care «zice», dacă ar fi să știe pe de rost atîtea balade. De fapt, sînt rime pe care le întîlnești în același cîntec dat de oameni deosebiți. Ele sînt niște cuceriri tehnice așa de însemnate, încît nu se pot uita lesne. Plac prea mult pentru a nu se opri în amintire. Și ele sînt de folos, ca niște puncte de orientare și regăsire.

Iar între dînsele se deapănă balada în sunetul încet, discret, umbrit al cîntecului, nu în saltul eroic al rimelor îndrăznețe, alunecînd de la un vers la altul pe forme comune verbale, care se pot înlocui cu cea mai mare ușurință. Cîntecul dă ritmul, el statornicește lungimea și felul versului; peste rimele cele mai dese, care se preschimbă necontenit între

[1] Cf. *Istoria literaturii române*, I, Editura Academiei, București, 1964, p. 111—113, și *Balade populare românești*, I, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 73—84.

Rev. Etn. Folc., tom. 15, nr. 6, p. 461—494, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

sine, povestea se desfăşură, bine ritmată, potrivită pe deplin cu acel cîntec călăuz şi tovarăş, care merge el înainte şi face ce vrea din ce vine după dînsul; iar, din loc în loc, fulgeră o rimă rară, arătînd cîntăreţului că nu s-a înşelat, că da, acesta e drumul cel bun, că, fără a merge tocmai pe tocmai în urmele înaintaşilor săi, el a atins punctul care trebuia atins şi de unde calea se lămureşte mai departe" [2].

Balada fiind aşadar în acelaşi timp *poezie*, dar şi *cîntec*, „călăuz şi tovarăş", prin condiţiile sale constitutive, atît de subtil sesizate şi evocate de N. Iorga, complexitatea naturii intime poetico-muzicale a cîntecului bătrînesc cere ca în transcrierea „textului" să nu putem face abstracţie de „partea de cîntec", ba chiar obligă ca astăzi, cînd lucrul a devenit posibil, folcloristul, spre a fi consecvent cu natura specifică a obiectului cercetării sale, urmărind transcrierea fidelă a poeziei, să acorde în acelaşi timp o atenţie corespunzătoare felului cum, în realitatea vie a tradiţiei, „partea de cîntec întovărăşeşte partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic —, o întreţine, îndemnînd şi încălzind pe « zicător », o adaugă şi o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul".

În acest sens pledează deslusit numeroase afirmaţii izvorînd din însuşi mediul nativ al purtătorilor folclorului, care nu o dată subliniază cu tărie importanţa organică, constitutivă a „zicerii" (în acelaşi timp poetice şi muzicale), a recitativului epic, izbutind uneori să releve, în limbajul simplu, dar elocvent, al omului din popor, contribuţia pe care muzica şi „dicţiunea" ca atare o au în alcătuirea şi desăvîrşirea creaţiei populare tradiţionale.

Dintre numeroasele mărturii de acest fel, deosebit de expresiv mi se pare comportamentul ţăranului Nicolin P. Şteolea (Topai), în vîrstă de 48 de ani, din comuna Dăbuleni, judeţul Dolj (cu care am conclucrat în decembrie 1961). Pasionat de cîntece bătrîneşti, şi recunoscut de săteni ca atare, N. Topai poseda în chip remarcabil aproape 20 de piese, pe care le-a învăţat „di la bătrîni; din lăutari nu prea". La stăruinţa noastră de a lămuri, cît mai concret, proveniența repertoriului său, N. Topai răspunde cuprinzător: „Mai multe di la bunicu, Mărin Topai [decedat în 1935, în vîrstă de 80 de ani]. Cam di la iel le ştiu toate. Iera cojocar. Punea chielea peste mine ca s-o croiască şi cînta... Şi sara, cînd cusea; dimineaţa, mai denoapte, cînd lucra. Cînd am fost de 14—15 ani, le ştiam!". Sugestivă, pentru ceea ce reprezintă „şcoala" şi exerciţiul practic al deprinderii cîntecelor, e şi această indicaţie a lui Topai: „Cînd ieram mic de 10 — 12 ani de zile, mă suia pe scaun şi cîntam la petrecere, al'e bunicu!" [3]. Este, cum se vede, vorba de un cîntăreţ amator, din afara mediului profesionist lăutăresc, ţăran cîntăreţ ocazional, înainte de toate pentru sine şi pentru ai săi, la prilej de petreceri familiale, între rude şi vecini. Aş adăuga că, deşi posedă un repertoriu atît de întins (destul de greu de găsit chiar şi în rîndurile lăutarilor din ultimele decenii), N. Topai nu excelează prin calităţi vocale native, fiind din acest punct de vedere destul de mediocru dotat. Cu

[2] Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, ediţia a II-a, I, Bucureşti, 1925, p. 33—34.
[3] Cf. C.I.E.F., fişa informatorului N. Şteolea (Topai) din comuna Dăbuleni, judeţul Dolj.

https://biblioteca-digitala.ro

toate acestea, deprinderea tradițională de a-și „zice" cîntecele sale exclusiv în formă cîntată e pentru N. Topai atît de adînc înrădăcinată, încît numai cu multă greutate și împotriva voinței sale se lasă supus experimentului, cînd culegătorul îi cere să debiteze recitat spre pildă „textul" variantei sale la *Dobrișan*[4]. La insistența culegătorului, N. Topai răspunde mai întîi, spiritual dar descumpănit, cu cuvintele: „Nu merge, dom'le, băsmit până n-oi avea o țîr' de melodie la iel. Să-l încercăm să vedem dac-o ieși. N-o ieși, la o casă mare un geam spart, rămîne așa!..."[5]. Remarcabil e însă mai ales faptul că, după ce a acceptat să înregistreze — experimental — textul recitat, ajungînd la versurile: *Are Oprișanu, are,/ Are Oprișan ciobani,/ Nu zîci că mi sîn' ciobani,/ Zîci că-s neaoși căpitani*, neputînd rezista impulsului său lăuntric, informatorul simte nevoia să repete ultimul vers *cîntat*, ca o clauzulă a strofei muzicale! După care continuă să recite textul pînă la capăt.

Răspunsul lui N. Topai, insistînd asupra necesității pe care o resimte de a avea totdeauna „o țîr' de melodie", faptul că textul recitat îi pare informatorului „o casă mare [cu] un geam spart" și mai cu seamă apariția neașteptată a versului cîntat răzleț în cursul recitării sînt dovada peremptorie că, dincolo de deprinderea — am putea zice, mecanică — a cîntăreților se află negreșit însăși nevoia imperioasă a unității inseparabile dintre text și zicerea muzicală. (De altfel, acceptînd cu greutate experimentul recitării silite, informatorul, care în mod obișnuit e în stare să depene cu multă ușurință repertoriul său cîntat, se arată șovăielnic, vădit stingherit de o altă cerință, cînd afirmă: „Să-l încercăm să vedem dac-o ieși".)

Fenomenul relatat e departe de a fi un caz izolat. S-ar putea cita nenumărate alte mărturii și observații, adunate în cursul anilor în documentele arhivei Institutului de etnografie și folclor, din care rezultă că, tocmai pentru cei mai buni păstrători și interpreți de cîntec epic, *text* și *melodie* alcătuiesc un tot inseparabil. Trăind puternic, în virtutea tradiției, îngemănarea strînsă în zicerea orală a textului cu melodia și neputîndu-se mișca cu ușurință decît pe firul narațiunii în mod firesc cîntate, spre a-și putea actualiza cunoștințele, aceștia se văd adesea siliți să înceapă fie fluierînd, fredonînd sau lălăind discret, fie „sprijinindu-se" pe vioară (sau pe instrumentul cu care sînt deprinși să zică). De aceea observația concretizată de N. Iorga, cu șase decenii în urmă, oglindește pe deplin realitatea. Finețea observației lui N. Iorga e însă cu atît mai pătrunzătoare cu cît depășește de fapt simpla afirmare a coexistenței, referindu-se și la aspectul împletirii organice și al înrîuririi reciproce dintre textul poetic și zicerea melodică, în cadrul procesului interpretativ-creator al spontaneității orale. Într-adevăr, după ce observă că „partea de cîntec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic", N. Iorga stăruie în continuare asupra consecințelor acestei convețuiri, arătînd că zicerea melodică „întreține" de fapt poezia, „îndemnînd și încălzind pe «zicător»" și mai ales că zicerea melodică „adaugă și preschimbă" poezia „prin căldura creatoare care-l cuprinde" treptat pe zicător. (Această

[4] Cf. C.I.E.F., mg. 2 100 g (Dobrișan) din 7. XII.1961.
[5] Cf. *ibid.*, fișa de magnetofon.

https://biblioteca-digitala.ro

idee revine de altfel și mai departe, cînd N. Iorga se referă în cele din urmă la „acel cîntec călăuz și tovarăș, care merge el înainte și face ce vrea din ce vine după dînsul".)

În felul acesta, observațiile lui N. Iorga cuprind de fapt un întreg program de lucru pentru cercetătorul folclorist care, străduindu-se să urmărească concretizarea orală a textului poetic, nu poate face abstracție de aspectul procesual al împletirii textului poetic cu melodia; analizînd procesul „zicerii" orale, el e dator să urmărească nu numai textul și melodia *ca atare*, ci și implicațiile prin care cele două laturi ale fenomenului se înrîuresc reciproc.

Dată fiind astfel complexitatea inerentă fenomenului cercetat, o deplină, consecventă analiză și evaluare a acestuia ar reclama în mod firesc, din partea cercetătorului, egala stăpînire corespunzătoare a posibilităților de investigare ale fiecăreia din cele două arte care concură deopotrivă la întruchiparea concretă a cîntecului bătrînesc. Transcrierea integrală a documentelor înregistrate sonor și studierea comparativă a variantelor amănunțit fixate în scris, ar fi calea cea mai potrivită pentru cuprinderea și explorarea exhaustivă a faptului artistic, privit în adîncimea lăuntrică a sincretismului lui fundamental.

În lipsa unei atare, ideale, capacități echilibrate de pătrundere, dar în încercarea de a împinge totuși cu un pas mai departe investigația și posibilitățile noastre de explorare, ne-am străduit ca, la transcrierea textului documentelor sonore, notînd înainte de toate versul propriu-zis, să reținem totodată prin notație auxiliară cît mai multe din indiciile care pot reda modul de realizare concretă a textului înregistrat cîntat, notînd astfel: silabe de completare, repetarea unor versuri, părțile de text în care „zicerea" melodică se convertește spontan în recitare *(parlato)* și, mai cu seamă, felul cum, prin intercalarea interludiilor instrumentale, rezultă de fiecare dată o anume segmentare a fluxului textului poetic în cuplete narative de întindere variabilă, care se prezintă ca „strofe" de formă liberă. (S-a indicat prin majuscule, pe latura din stînga a textului, șirul segmentării episodice a „strofelor"; s-au marcat, cu antepunerea semnului +, versurile și, uneori, silabele *parlato*; s-au indicat, cu semnul obișnuit în scriitura muzicală, versurile sau secvențele de versuri repetate de două sau de mai multe ori: /: ••• :/ sau /:• ••• •:/; /:: ••• ::/ etc.) Pentru a nu încărca totuși versul ca atare cu un prea complicat aparat de notații auxiliare, decurgînd din latura interpretativă, s-a renunțat la indicațiile, mai subtile, de mișcare (accelerando — ritardando) și la cele care ar fi încercat să sugereze denivelările dinamice (crescendo — descrescendo) — atît de frecvente — ale dicțiunii, între „zicerea" răspicat fortissimo și intonația care se pierde treptat în discreția șoaptei (pianissimo), provocînd uneori chiar eliziunea practică a silabei finale a versului. Redarea, chiar parțială, a acestui aspect interpretativ-oral, cu profunde implicații artistice creatoare, conferă „textului" fixat în scris o oarecare reliefare specifică, îmbogățind în cele din urmă posibilitatea aprecierii exclusive a versului tradițional și a structurii fluxului său narativ, cu un însemnat aport de elemente ale emotivității implicite și ale „încălzirii" artistice progresive

https://biblioteca-digitala.ro

— sau ale oboselii — interpretului, constituind însăși latura de atmosferă aureolară care scaldă și învăluie, pas cu pas, fenomenul viu al „zicerii" poeziei tradiționale, cu tot aspectul ei fundamental de desfășurare implicită ca artă a cuvîntului.

O prețioasă confirmare a necesității adoptării unui atare procedeu grafic, izvorînd în chip ciudat dinlăuntrul însuși mediului folcloric, o aduce cazul textului *Corbul și Vîntul*, care provine dintr-o notație olografă a informatorului octogenar Oprea Vană, din Ciuperceni-Dolj[6]. Cercetînd manuscrisul original obținut de la cîntăreț, se poate ușor vedea cum informatorul (sau cineva din vecinătatea sa imediată), ostenindu-se să transfere „textul" din starea sa orală în formă scrisă, a lăsat în mod foarte sugestiv din loc în loc spații libere, care la o privire mai atentă marchează de fapt tocmai segmentarea episodică a conținutului narativ al cîntecului în „strofe". Scriitorul a transpus astfel, foarte probabil, cu genuină naivitate, procedeul obișnuit al segmentării spontane a textului oral, în grafia episodică a strofelor sale scrise, constituite de altfel în deplină și autentică libertate tradițională. (Se înțelege că textul astfel „transscris" de informator se află lipsit, din nefericire, de alte indicații suplimentare, în sensul celor arătate mai sus).

Este, negreșit, în aceasta o indicație, naivă dar pozitivă, a faptului că purtătorul oral simte instinctiv, între altele, nevoia organizării arhitectonice, a structurii textului său narativ.

O scurtă paranteză e necesară aici spre a căuta o justificare principială, mai temeinică, pentru această încercare de a privi sub o perspectivă lărgită interpretarea artei cuvîntului în folclor, pornind din dorința — legitimă — de a descoperi măcar în parte implicațiile artistice prin care „zicerea" — ca fenomen organic al oralității cîntecului bătrînesc — contribuie la însăși desăvîrșirea și punerea în valoare a artei cuvîntului din cîntecul narativ tradițional.

Dintre atît de numeroasele sugestii inovatoare ale metodei de cercetare structuraliste (care își dovedesc tot mai mult o aplicabilitate fructuoasă în domeniul folclorului) se cuvine să acceptăm, desigur, ca o premisă fundamentală, „ideea analizei după nivele" și principiul că „opera de artă nu e o sumă de indicii, ci un sistem funcțional, o structură", iar, în acest caz, „cercetătorul nu enumără indicii, ci construiește modele de relații". Continuăm să citîm după același I. Lotman: „Cercetarea structurală... își propune sarcina de a dezvălui ideea operei ca o unitate de elemente semiotice. Cu privire la fiecare element al structurii artistice se pune întrebarea: ce însemnătate are, ce încărcătură de sensuri poartă?". În sfîrșit — afirmă I. Lotman —, „în fața cercetătorului se pune sarcina de a defini unitățile elementare semiotice din sistemul dat (fiecare din ele va reprezenta o înșiruire de indicii diferențiale) și legile contopirii lor în unități mai complexe" [7].

Profesorul M. Pop consideră și el că „accentul trebuie să cadă pe semantică pentru a desprinde sistemul semiotic ce stă la baza creației poetice orale" [8].

---

[6] Cf. C.I.E.F., i. 16 353 din 1.XII.1955.

[7] Cf. I. Lotman, *Interpretarea literaturii trebuie să devină știință*, în „Secolul 20", 1967, nr. 5, p. 142—144 pass.

[8] Cf. M. Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, ibid., p. 161.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru S. Alexandrescu, „structura înseamnă *organizarea* [sublinierea autorului] materiei epice ori lirice, relațiile care se stabilesc între constituenți, pornind tocmai de la principiul că nici unul nu poate fi înțeles separat, rupt de realitatea vie a întregului, ci *numai* [sublinierea autorului] în raport cu acesta" [9].

Toate considerațiile citate concură astfel spre a legitima viziunea structurii complexe, stratificate a cîntecului bătrînesc, văzut în cele din urmă ca un sistem semiotic de semne, în care fiecare element, aparținînd unui strat, capătă o semnificație relațională sporită prin legătura și interdependența generală a întregului „sistem de sisteme" [10]. Aceasta înseamnă că, în arhitectonica succesivă a nivelelor care alcătuiesc cîntecul bătrînesc, în concretizarea sa orală, peste rețeaua relațiilor firești care constituie sistemul artei cuvîntului, ca poezie populară, se suprapune nivelul sistematic al relațiilor *zicerii* orale, prin care înseși „formulele" și „dicțiunea formulară" (cercetate de M. Parry, A. Lord, H. Peukert și L. Renzi [11]) dobîndesc noi valențe și semnificații ce trebuie cu grijă descoperite și deslușite ; trebuie căutate așadar relațiile prin care „textul" poetic e pus în valoare sub acțiunea procesuală a „zicerii melodice", menită să actualizeze în fapt însăși alcătuirea poetică, singura care a format pînă acum obiectul atenției cercetării. (E de prisos să menționăm că însăși cercetarea consecvent structurală a sistemului poetic propriu-zis, cu definirea constituenților imediați și a gramaticii distribuționale și integrative a propriilor sale subnivele, abia a depășit de fapt stadiul unor începuturi promițătoare !)

Unele principii de bază din „teoria literaturii" a lui R. Wellek și A. Warren pot fi și ele evocate în susținerea acestui punct de vedere. Și în sinteza principialității eclectice a acestui tratat „opera de artă nu este un obiect simplu, ci o alcătuire foarte complexă, care are un caracter stratificat și multiple sensuri și relații" [12]. Referitor la modul de abordare a cercetării literare, tratatul consideră că „o analiză modernă a operei literare trebuie să pornească de la probleme mai complexe : de la modul ei de existență, de la sistemul ei de stratificare" [13]. Deși nu are în vedere creația folclorică, tratatul definește unele principii care-și găsesc o certă aplicabilitate și în domeniul folclorului, cînd se arată că „adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme", iar, mai departe, că „normele pe care le avem în vedere sînt norme implicite care trebuie extrase din fiecare experiență personală a unei opere literare și care, luate la un loc, constituie adevărata operă literară în întregul ei" [14]. Explicînd „unde și cum există aceste norme", tratatul precizează în sfîrșit că „o analiză a operei literare ne va arăta că este mai corect s-o considerăm nu un simplu sistem de norme, ci mai degrabă un sistem alcătuit din mai multe straturi, fiecare avînd, la rîndul lui, grupul său de elemente subordonate... Există, în primul rînd, stratul sonor, care,

[9] Cf. S. Alexandrescu, *Perspective ale cercetării literare structuraliste*, ibid., p. 170.
[10] Cf. *ibid.*
[11] Cf. L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, L. S. Olschki ed., Firenze, 1969, p. 17 sqq.
[12] Cf. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 52.
[13] Cf. *ibid.*, p. 53.
[14] Cf. *ibid.*, p. 201.

https://biblioteca-digitala.ro

desigur, nu trebuie confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor... Totuși acest tipar este indispensabil, deoarece numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de-al doilea strat : unitățile semantice". (Urmează „al treilea strat, cel al obiectelor reprezentate, « lumea », personajele, cadrul acțiunii" etc.) [15].

Cum se vede, privitor la „stratul sonor" tratatul menționează anume că „nu trebuie confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor". Această precizare este, desigur, valabilă înainte de toate în cadrul operei literare scrise. Chiar dacă și în cazul literaturii orale, și în speță și al cîntecului bătrînesc, stratul sonor nu trebuie întru totul confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor, ni se pare totuși firesc să admitem că, în forma sa nativă, poezia populară realizîndu-se de fapt *tocmai* în cadrul oralității și deci al *zicerii* — în același timp poetice și muzicale —, cercetarea fenomenului folcloric *la izvoarele sale* implică acordarea unei atenții corespunzătoare și „pronunțării efective", care își aduce totdeauna contribuția sa specifică la sistematica stratului sonor al artei cuvîntului, cu răsfrîngerea firească a acestei contribuții în succesiunea integrativă a straturilor următoare (al unităților semantice și cel al obiectelor reprezentate).

De altfel, urmărind cu atenție detaliile argumentării din paginile în care tratatul discută problema adevăratelor raporturi dintre esența operei literare și lectura acesteia [16], trebuie observat că, în timp ce în cazul operei scrise nu s-ar putea, firește, susține că „poemul este recreat cu fiecare nouă lectură", rămîne, dimpotrivă, un principiu de atîtea ori subliniat și de mult unanim acceptat în teoria folcloristică afirmația că, *în circulația sa orală, opera folclorică este efectiv recreată cu fiecare nouă reluare a ei.*

Pe de altă parte, chiar și în cazul literaturii propriu-zise, tratatul face, în această problemă, o simptomatică concesie cînd afirmă : „Totuși, în unele opere literare (mai ales în poezia lirică) aspectul sonor poate fi un factor important al structurii lor generale" [17].

După toate cele arătate mai sus rezultă că, recunoscînd, în condițiile oralității cîntecului bătrînesc, contribuția pe care sistematica stratului sonor o aduce în cadrul *zicerii* baladei, este firesc să cercetăm „încărcătura de sensuri" și să încercăm a releva, măcar în parte, acele „modele de relații" prin care *zicerea* participă la desăvîrșirea și punerea în valoare a artei cuvîntului (care în cîntecul bătrînesc se realizează tocmai în cadrul *zicerii*).

Ca în genere în domeniul expresivității artistice, fiind și aici vorba de descifrarea semnelor purtătoare de sens ale unui anumit limbaj, cercetarea trebuie să descopere în cele din urmă și în fenomenul „zicerii", apariția unor *écarts* — devieri caracteristice, abateri care, contrastînd cu norma generală, conferă relief artistic formelor respective ale expresiei orale [18].

Considerăm, firește în abstract, ca normă elementară a cîntecului epic, libera desfășurare — neîntreruptă și omogenă — a fluxului narativ,

[15] Cf. *ibid.*, p. 202.
[16] Cf. *ibid.*, p. 193—195.
[17] Cf. *ibid.*, p. 194.
[18] Cf. S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro

care e menit să slujească la simpla transmitere (comunicarea nudă) a unei acțiuni (aceasta ar putea fi *gradul 0* al narativității cîntecului) [19].

Analizînd însă cu atenție documentele orale și urmărind îndeosebi detaliile pe care le oferă transcrierile realizate după metodologia arătată mai sus, constatăm cu ușurință că „zicerea" nu se produce în genere fără apariția unor anume fenomene, în care identificăm în cele din urmă apariția a o seamă de „indicii" specifice, constituindu-se în efective „abateri", la nivelul cărora vom putea desigur descifra însăși semnificația și contribuția expresivității artistice a „zicerii". În acest sens, nu poate fi socotit ca un simplu accident faptul că, în desfășurarea sa, textul cîntat apare de cele mai multe ori divizat în cuplete („strofe libere"), în momentele cînd cîntărețul se oprește pentru executarea interludiilor instrumentale (se va vedea că interludiile comportă și alte forme de manifestare). De asemenea, frecventa repetare a unor versuri nu poate fi nici ea doar efectul unui simplu capriciu al zicătorului. În sfîrșit, atît de desele cazuri în care zicătorul renunță la recitarea melodică, folosind stilul *parlato* („băsmit" — în terminologia populară) — care ajunge să predomine în desfășurarea unor variante —, denotă încă una din formele devierilor cu efect artistic care se manifestă în cadrul zicerii cîntecului bătrînesc.

Chiar dacă e de presupus că în starea sa actuală (dat fiind stadiul istoric revolut în care cîntecul bătrînesc a mai putut fi cercetat sub acest aspect) fenomenologia contemporană a cîntecului bătrînesc tradițional prezintă desigur, ca și în alte privințe, numeroase fisuri, există totuși suficiente „indicii" a căror atentă grupare ne dă încă posibilitatea descoperirii unor „modele de relații" reflectînd, fără îndoială, simetria proprie anumitor legități prin care „zicerea" era cîndva chemată să contribuie din plin, cu mijloacele și efectele sale proprii, la împlinirea artistică și la desăvîrșirea textului poetic propriu-zis.

Analizînd, spre exemplu, varianta *Soarele și luna* din 14.XI.1962 a lăutarului C. Mustățea din comuna Malu, județul Ilfov [20], constatăm un susținut paralelism între desfășurarea înțelesului narativ al textului poetic și evoluția stratului sonor al zicerii cîntate a lăutarului. O seamă de „abateri", care se ivesc în cursul zicerii spontane a lăutarului, se constituie de fapt în tot atîtea mijloace stilistice prin care sistemul sonor este chemat să confere conținutului semantic al comunicării narative — prin semnificația corelată a variației sonore — efectul unui relief artistic ce-și aduce propria contribuție în consensul general al structurii arhitectonice a variantei.

Așa, mai întîi segmentarea textului, prin apariția interludiilor instrumentale, închide de fiecare dată între ramele intervențiilor instrumentale (care se înscriu ca tot atîtea pauze și sublinieri în depănarea textului) delimitarea clară și rotunjirea efectivă a unor unități narativ-descriptive definind cu desăvîrșită limpezime, în economia generală a

---

[19] Tzvetan Todorov folosește termenul „récit minimum" pentru schema minimală, cea mai generală, a narațiunii (Cf. Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 171). Pentru termenul „narrativité", cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications", 1966, 8, p. 21, 25.

[20] Cf. C.I.E.F., mg. 2 400 Vb (vezi Anexă).

https://biblioteca-digitala.ro

cîntecului, succesiunea evoluției episodice a narațiunii. Aceasta face să putem cu ușurință cuprinde seria acestor primi constituenți sub următoarele „titluri" succinte : A — Casa Ianei ; B — Iana țesînd ; C — Provocarea ; D — Opoziția Ianei ; E — Soarele insistă ; F — Iana cere „probe" (încercări) : scara pîn' la cer ; G — Soarele îi împlinește această primă dorință etc.

Cercetînd mai atent, constatăm că, în chip aproape surprinzător, repetarea sistematică a anumitor versuri, ca și apariția, la început parcimonioasă, dar în treptată creștere spre sfîrșit, a unor momente *parlato* nu se produc nici ele la întîmplare, ci cu intenția vizibilă de subliniere expresivă a unor elemente narative fundamentale, care conțin tocmai esența semantică a înțelesului fiecărui episod. Astfel, în primul episod (A — Casa Ianei), se repetă versul

/ :La cea casă mare :/

În episodul al doilea (B — Iana țesînd) numărul sublinierilor crește : mai întîi, un scurt efect *parlato* încheie secvența versurilor ce cuprind sintagma apozitivă a personajului subiect :

B Și-acolo că-m' țese
Iana
Simziana,
Sora Soarelui
Și-a pămîntu/+/lui.

(Pe lîngă aspectul pozițional, al localizării la sfîrșitul „formulei", acest efect sonor subliniază parcă totodată, chiar de la început, însăși amploarea dramei care, în continuarea cîntecului, opune cu consecvență elementul ceresc celui pămîntesc !)

Cum episodul cuprinde ideea fundamentală „Iana țesînd", din suita de 5 versuri care descriu, în continuare, războiul minunat al eroinei, versul central (al 3-lea) e subliniat prin repetare, detașînd oarecum din curgerea secvenței episodice „formula" care descrie războiul :

Războiașu iei,
Un război dă fierî
/ : Cu stîlpi de oțelî, :/
Cu spata de sîrmă,
Face pînza bună...

Un nou accent afectiv, prin efectul zicerii *parlato* (care contrastează vizibil cu desfășurarea preponderent cîntată a textului) subliniază îndată după aceea verbul esențial al episodului :

Dar ea
ce țe/+/sea ?

Alte sublinieri asemănătoare se desprind din cercetarea conturului sonor, atît de subtil, al „zicerii" episodului C — Provocarea.

Dacă ne-am limita la ceea ce oferă cercetarea aspectelor strict poetice, de artă a cuvîntului, ar trebui să menționăm doar că, după primele trei versuri introductive :

C Soarele venea
'N ușă de argea,
Așteziua-i da,

https://biblioteca-digitala.ro

episodul se compune în partea sa cea mai substanţială din două formule-clişeu; cea dintîi o „apoziţie-clişeu" [21]:

— Aşteziua, Ianã,
Ianã
Simzianã,
Sora mea cea bunã,
Făcuz' dintr-o mumă
Cu dor şi cu milă;

a doua, la sfîrşitul episodului:

Vedea-o-aş pustie
Cum oi să rămîie!

La aceste prime observaţii s-ar mai putea adăuga că în compunerea acestei secvenţe episodice funcţionează, evident, în cadrul obişnuitelor paralelisme şi repetiţii, frecventele figuri retorice anafora şi anadiploza [22]:

Aşteziua-i da:
— *Aşteziua*, **Ianã,**
Ianã
Simzianã;

că două versuri asinartetice (cu rimă internă) îmbogăţesc cu efectul lor specific peisajul global al rimei şi al legănării ritmice a pasajului:

...Ianã
Simzianã,...
...Mie
de soţie...

S-ar putea comenta, în sfîrşit, că apariţia acelui „enjambement" care îmbracă primele două versuri ale episodului /Soarele venea/ 'N uşă de argea,/ poate fi o dovadă că această licenţă poetică nu e un fapt chiar atît de „necunoscut în poezia orală" [23].

Atare consideraţii oferă, negreşit, un bun suport pentru considerarea estetică a poeticii episodului respectiv. Cercetarea structurii artistice a nivelului „zicerii" orale a episodului adaugă însă la cele de mai sus un evident spor de „încărcătură de sensuri", pe care ni-l oferă transcrierea amănunţită a documentului sonor. Repetînd versul

/ :Cu dor şi cu milă, :/

zicătorul subliniază desigur (prin contrast cu ideea fundamentală a provocării incestuoase) elementul afectiv al strînsei înrudiri fraterne care se opune pînă la capăt dragostei pătimaşe a Soarelui.

---

[21] Cf. G. Vrabie, *Balada populară română*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 41—43.
[22] Cf. *ibid.*, p. 44—51.
[23] Cf. M. Pop, *op. cit.*, p. 158.

https://biblioteca-digitala.ro

În secvența ce urmează :

Țese, Iano, țese
/ :Și te pregătește :/
Mie
de soție,

repetarea stăruitoare a versului median (care cuprinde de altfel esența înțelesului episodului) marchează un fel de culme paroxistică a insistenței, dublînd totodată și în planul „zicerii" repetiția întăritoare a ideii din versul precedent (unde imperativul hortativ se repetă învăluind simetric chemarea cuprinsă în vocativul central). Această repetare împlinește în același timp consecvența procedeului repetării, care se face simțit și în versul final prin efectul reduplicant al rimei interne. (Fără această insistență, prin care zicerea aduce astfel o corecție la intenția repetării semantice, simetria și consecvența pasajului ar fi rămas oarecum știrbite !)

În sfîrșit, în zicerea următoarelor două versuri, care și încheie acest episod :

Vedea-o-aș pustie
/ : Cum oi să rămîie ! :/

repetarea versului final capătă de asemenea o anume „încărcătură de sens" suplimentar, prevenind și anticipînd prin prefigurarea acestei încheieri, peremptorie și amenințătoare, a episodului, dezastrul inexorabil al dramei din finalul cîntecului...

În episodul al patrulea (D — Opoziția Ianei), de asemenea repetările de versuri au un rol evident de reliefare prin sublinierea detaliilor ideii și de echilibrare a ponderii unor simetrii. Așa, spre pildă, în invocația-răspuns a Ianei :

— Soare luminate,
/ :Trup fără păcate, :/
Numai că vorbișI
/ :Și
păcătuișI, :/

prima repetare subliniază trăsătura de inocență nativă a Soarelui, în contrast (simetric !), peste versul median /Numai că vorbișI/, cu primul semn al lunecării în păcat, din versul / : Și păcătuișI :/, a cărui repetare, subliniind ideea începutului de vinovăție, aduce implicit, prin efectul zicerii, o reduplicare subtilă a consonanței de ecou obsedant cuprinsă în sunetele lui *și*, care revin astfel de 5 ori (în loc de numai 3, cîte ne-ar oferi lectura cursivă).

În continuare,

Că unde s-a văzut
Și s-a pomenit
Să ia sor' pe frate,
Să facă pă/+/cate,
+N-are-n lume parte,
Fratele pe soră,
/ :N-are-n lume dorî$_1$? ! :/

https://biblioteca-digitala.ro

analiza contribuției convergente din stratul sonor al „zicerii" la reliefarea esenței opozitive a paralelismului încrucișat al termenilor soră-frate :/ : frate-soră dovedește o extrem de subtilă folosire a varietății mijloacelor de expresie (stil *parlato* :/ : repetare melodică) — aici cu efect implicit opozitiv — subliniind și reliefînd și prin contrastul sonorității (și evitînd totodată monotonia) versului sinteză, cvasi-identic, din cei doi termeni ai paralelismului :

+N-are-n lume parte...
.../ :N-are-n lume dor ! :/

(S-ar putea de asemenea considera că folosirea procedeului diferit de subliniere — stil *parlato*, în primul caz :/ : repetiție melodică, în al doilea — slujește, prin efectul său disociativ și opozitiv din planul sonor, la punerea în contrast semantic accentuat a celor două versuri, în același timp asemănătoare pînă la identitate în prima parte a sintagmei, dar și diferențiate prin vocabula finală *parte* :/ : *dor*).

Trebuie relevat totodată patetismul evident al efectului zicerii *parlato* (în contrast sonor cu întreaga desfășurare, preponderent melodică, a zicerii episodului), atît de subtil plasat spre a sublinia astfel, cu deosebită măiestrie, esența semantică a ideii apăsătoare de vinovăție, începînd cu finalul cuvîntului păcat pronunțat *parlato*.

În episodul al cincilea (E — Soarele insistă) se remarcă de asemenea că efectul întăritor al repetării din versul final este, firește, menit să sublinieze esența semantică a ideii de stăruință

/ : Să mă iei pe mine ! :/

(Repetiția precedentă are în același timp funcție de subliniere, dar și de marcare a unui *crescendo* în ideea de analiză a termenului *nouă* prin *patru* + **cinci** :

— Iano, soru-mea,
Io mi-am umblat
Și mi-am trăpădat
Să vezi, noo ani
Tot pă nouă cai,
Patru-am cimpovit
/ : Și cinci-au 'bosit... :/

În episodul al șaselea (F — Iana cere „probe", încercări), se remarcă iarăși repetarea întăritoare a versului care conține ideea esențială a pasajului :

... Io te voi lua
/ : Dacă mi-oi făcea :/
O scară dă fier...

În episodul al șaptelea (G — Împlinirea cerinței), repetarea subliniază de asemenea elementele semantice esențiale ale împlinirii : scara miraculoasă (pînă la cer)

...Scara mi-e dă fier
Cu stîlpi de oțel
/ : Pînă naltu cer,... :/

https://biblioteca-digitala.ro

iar în finalul episodului :

—Iano, soru-mea,
Ce me-ai porîncit
/ :Iacă ți-am făcut ! :/

Începînd cu episodul al optulea (H — Urcarea la rai), o dată cu creșterea progresivă a încordării conflictului, se remarcă îmbogățirea folosirii unei meșteșugite combinări a repetării melodice a unor versuri și a zicerii *parlato* a altora. În prima parte a episodului :

Iana-l auzea,
Afară i/+/șea,
+ La scară mergea
Și iei să ducea
/ : Tot pe scară-n sus, :/
Tot la naltu cer,...

zicerea *parlato* aduce un efect patetic în sublinierea primilor pași ai eroilor pe calea urcușului sideral, iar repetiția melodică marchează o dată cu sublinierea urcușului și variația sonoră în repetarea ideii de *scară.* Episodul se încheie cu efectul paroxistic al zicerii *parlato*, care și întrerupe monotonia prelungită a recitativului melodic, subliniind opoziția hotărîtă, din capul locului, și prescienta mînioasă a cerești lor personaje (Moș Adam — Moș Crăciun) față de pornirea nebunească, intolerabilă, a Soarelui :

Tot la Moș Adam
Și la Moș Crăciun,
Că-i oameni mai bătrîni.
Acolo-ajungea,
Bună ziua-i da,
Iei spatile-ntor/+/cea,
+Știa
la ce venea !

Față de mulțimea elementelor pasibile de un asemănător comentariu amănunțit, reținem din simetriile și din disocierile efectelor expresive cuprinse în desfășurarea episoadelor J — P (care descriu, în esență, perindarea plină de uimire a personajelor prin tărîmurile cerești) că versul fundamental al întrebării obsesive, repetate, apare consecvent, și deci nu întîmplător, în toate cele șapte episoade, în zicere *parlato* (ceea ce revine ca un evident paralelism al stratului sonor) :

+ Acestea ce sînt ? !

Merită de asemenea relevat că încheierea acestui lung periplu celest se face, în finalul episodului P, cu răspunsul neînduplecat al Soarelui, în care afirmarea nestrămutată a dragostei sale de pierzanie (în ciuda tuturor amenințărilor cerești) capătă un efect retoric deosebit prin meșteșugita repetare a versului de pe urmă :

—Vreau să intru-n iad,
/ :Să-m' iau ce mi-e drag !... :/

https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrşit, un evident element de simetrie subtilă, aparţinînd pe plan distribuţional stratului sonor, dar cu incontestabil efect integrativ în planul semantic al acţiunii narative, se remarcă şi în zicerea versurilor iniţiale din episodul R, care, în sitemul relaţional al stratului sonor, formează rezolvarea opoziţiei iniţiale din episodul I (întîlnirea :/: despărţirea):

I Iei spatile-ntor/ +/cea, +Ştia la ce venea :/: R La scară-i du/ +/cea, + Spatele-ntorcea...

Observaţiile şi comentariile pe care ni le-a prilejuit analiza „zicerii" variantei lui C. Mustăţea pot fi desigur sporite prin considerarea şi a altor exemple. Modalitatea stilului oral al lui C. Mustăţea (pe care l-am cunoscut şi l-am urmărit la vremea sa cîntînd) învederează o anumită sobrietate, o evidentă economie şi un echilibru — am zice clasic — al mijloacelor artei interpretative orale, puse cu desăvîrşit meşteşug în slujba reliefării şi a împlinirii artei cuvîntului epic. În comparaţie cu aceasta, observaţiile ce se desprind din cunoaşterea şi cercetarea altor cîntăreţi ne determină să afirmăm existenţa unei varietăţi de stiluri ale zicerii care reflectă, fireşte, în primul rînd capacitatea şi posibilităţile, pe cît de diferite pe atît de inegale, ale zicătorilor. Dincolo de „gustul", de dispoziţia schimbătoare, dincolo de temperamentul aleatoriu şi de exerciţiul — într-un cuvînt, de personalitatea — individului zicător, se întrezăresc însă semnele unei anume tipologii stilistice a zicerii, izvorînd din normele nescrise ale tradiţiei moştenite de la înaintaşi, în care cîntăreţul se vede silit să se încadreze pentru a corespunde cerinţelor auditoriului. Prin stăpînirea şi folosirea, mai mult sau mai puţin meşteşugită, a mijloacelor stilistice tradiţionale ale zicerii, provenind din dotarea nativă a cîntăreţului, întărită de instinct artistic şi mlădiată de formaţia anilor de ucenicie, unii interpreţi ajung să fie recunoscuţi drept maeştri ai genului; după cum stîngăcia şi neputinţa mediocrităţii altora sînt sancţionate de dispreţul ascultătorilor. Personalitatea artistică a zicătorului se afirmă şi se impune cu atît mai mult şi mai sigur cu cît arta lui se supune mai desăvîrşit normelor tradiţionale, cu cît prin mînuirea arsenalului de mijloace ale zicerii el izbuteşte să dea rotunjimea necesară cîntecului, care e în acelaşi timp artă a cuvîntului şi artă a zicerii narative.

Faţă de cele arătate mai sus, înseşi mimica şi gestica constituie şi ele elemente de seamă în complexitatea personalităţii artistice, sobre sau expansive, a cîntăreţului, căruia tradiţia străveche a eposului cîntat îi cere să fie zicător, dar şi minimal actor al sincretismului artei narative orale.

Cercetarea varietăţii manierei stilistice a diferiţilor zicători arată în cele din urmă că în Muntenia „zicerea" cîntecelor bătrîneşti e preponderent melodică, folosind în genere mai puţin stilul *parlato*, care în această zonă apare oarecum sporadic, accidental. În schimb, cîntăreţii olteni apelează într-o proporţie comparativ sporită la resursele zicerii *parlato*, fiind destul de numeroase cazurile cînd, în cîntecele bătrîneşti oltene, versurile *parlato* ajung să depăşească simţitor pasajele cu recitativ melodic încît, mai ales la zicătorii vîrstnici, stilul *parlato* devine adesea precumpănitor.

https://biblioteca-digitala.ro

S-ar putea vorbi și de unele aspecte restrictive. Așa, spre pildă, pare a fi o regulă generală că niciodată începutul cîntecului nu se zice *parlato*. De asemenea, în aproape generalitatea cazurilor începutul episoadelor, iar de cele mai multe ori și cel puțin versul final al fiecărui episod trebuie zise în recitativ melodic. Pe de altă parte, deși la bătrîni predilecția pentru stilul *parlato* se face uneori simțită chiar de la începutul cîntecelor, dar nu de la primul vers (ceea ce poate fi și semnul unei economii în dozajul efortului vocal, recitativul melodic cerînd din partea cîntărețului o osteneală relativ mai mare), în majoritatea cazurilor, și înainte de toate la cîntărești în deplină vigoare, introducerea pasajelor *parlato* se produce treptat, pe măsură ce zicătorul înaintează și „se încălzește" progresiv în desfășurarea narațiunii cîntate a baladei. În sfîrșit, impetuozitatea temperamentală năvalnică a unor cîntărești face ca zicerea acestora să se precipite furtunos, în ansamblul ei, într-un debit care devine uneori de-a dreptul torențial.

Ar putea fi evocat aici — cum am făcut-o și cu alt prilej [24] — comentariul, atît de pitoresc și de original, privitor la arta zicerii epice, pe care l-am notat în aprilie 1950 de la lăutarul Gruia Florea (Cinzeacă), din comuna Poiana Mare — județul Dolj : „Mai îngenez cu vioara — explică lăutarul — și cuvîntez. Și vezi, așa ceva trebuie să ai și-o prezență, o prezență cum să stea ! Agerimea aia, știi ? Cu coraj, răstit ! Păi, ce-l cînt așa ? Răstit, repezit, tocmai cum spune colo, la teatru !..." [25].

Maniera zicătorului Mihai Constantin (Lache Găzaru) din Desa — Dolj e un model pentru evidențierea stilului precipitat. Zicerea sa, obișnuit impetuoasă, face mai întîi ca, în acomodarea strînsă a textului poetic cu recitativul melodic (totuși preponderent), cu pasajele *parlato* și intervențiile instrumentale, să nu putem distinge cîteodată decît cu multă greutate trecerile de la un episod la altul, interludiul instrumental dispărînd uneori aproape cu totul sau limitîndu-se la schițarea unor sublinieri prin trăsături fugare de arcuș, neîngăduind o limpede segmentare a fluxului narativ în episoade spațiate prin răgazul odihnitor al interludiilor viorii [26]. Temperament dinamic, expansiv, dăruindu-se din capul locului cu un patos antrenant, cuceritor, zicătorul se bizuie pe o foarte expresivă mimică și gestică, adecvate evoluției subiectului narativ al cîntecelor sale.

Cu toate acestea, în cele mai multe și, mai ales, în cele mai izbutite dintre cîntecele sale, arta zicerii ca atare se desfășoară, chiar și în acest caz extrem, într-un dozaj cu finețe echilibrat, am spune de-a dreptul savant, în îmbinarea măiestrită a recitativului melodic cu cel *parlato*, cu o clară și desăvîrșită delimitare a episoadelor.

Așa, spre exemplu, în varianta sa la *Miu haiducul* [27] : mai întîi fluxul narativ apare clar delimitat prin sumare interludii în 27 de episoade. Stilul precipitat al zicătorului rezultă și din faptul că, din totalul de 365 de versuri, doar 9 sînt repetate. Proporția dintre recitativul

[24] Cf. Al. I. Amzulescu și Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, Editura pentru literatură și artă, București, 1956 (în Prefața „semnată" de S.V. Drăgoi), p. 14.

[25] Cf. C.I.E.F., i. 2103 (Dolj).

[26] Cf. C.I.E.F., mg. 14 a (Ion ăl Mare); 14 b (Trei lebede); 17 a (Tanislav); 20 c (Marcu Viteazu); 587 g (Gerul).

[27] Cf. C.I.E.F., mg. 18 a (Miu haiducul) din 22.II.1951.

https://biblioteca-digitala.ro

melodic şi cel *parlato* este perfect echilibrată. (Din cele 365 de versuri ale variantei, 183 sînt în recitativ *parlato* ! Acelaşi surprinzător echilibru se păstrează chiar şi în ce priveşte puţinele versuri repetate : din totalul de 9, în 4 cazuri repetarea se face alternat, versul fiind o dată cîntat şi o dată *parlato*). Folosirea zicerii *parlato*, în contrast cu recitativul melodic şi cu rost evident de subliniere expresivă a conţinutului narativ, se introduce pe nesimţite şi creşte apoi treptat, dovedind o desăvîrşită măiestrie a gradaţiei.

În primele trei episoade, numai cuvîntul+*neică* (adaos hipermetru aşezat înaintea primului vers din episodul al doilea, ca un vocativ exclamativ adresat cu căldură familiară ascultătorilor) e zis *parlato*. Conţinutul expresiv, deosebit de subtil, al acestei fugare, neaşteptate chemări, cu nuanţă de intimitate, pare a fi tocmai de apropiere şi de actualizare a tabloului evocat în naraţiune, pe care cîntăreţul vrea să-l prezinte ca şi cum s-ar petrece *acum* şi *aici*, în faţa ascultătorilor.

În episodul al patrulea, în care începe relatarea alocuţiunii lăudăros-patetice ce rostuieşte proiectul pseudocinegetic al „uşurateculuî" vodă la ospăţul boierilor, singurul vers *parlato* (şi cel dintîi pînă aici) :

\+ Păziţ', să nu vă-mbătaţi,

apare în acelaşi timp reliefat, prin contrast sonor cu recitativul melodic preponderent din zicerea acestei părţi introductive a cîntecului, dar şi ca o subtilă subliniere pe planul semantic, al naraţiunii — ca element de opoziţie — ca anticipare a situaţiei cu totul răsturnate în care va sfîrşi banchetul ciocoiesc, în ciuda elocventului îndemn voievodal. (Vodă însuşi va încălca, în chip lamentabil, propriul său îndemn !)

O constatare, cu caracter principial, îşi găseşte locul aici. Cunoscînd deosebita importanţă metodologică — de esenţă dialectică — pe care în cercetarea structuralistă o capătă descoperirea şi urmărirea „opoziţiilor" (cu rezolvarea, neutralizarea şi integrarea consecventă a acestora), trebuie reţinută dubla implicaţie funcţională — de natură fundamental opozitivă — a zicerii *parlato* : pe de o parte, în planul zicerii ca atare (şi deci ca element în planul distribuţional al acestui nivel), zicerea *parlato* se găseşte în contrast, şi deci în opoziţie, cu recitativul melodic ; pe de altă parte, în numeroase, şi în cele mai fericite cazuri, prin integrarea acestui element din planul zicerii la nivelul semantic, al conţinutului narativ pe care este chemat să-l poarte, pasajele *parlato* sînt adesea menite să reliefeze tocmai anumite momente contrastante, care se constituie ca opoziţii în planul semantic al dinamicii naraţiunii. E, cum se vede, un foarte interesant caz de oglindire a raportului dialectic între formă şi conţinut şi de aplicare a teoriei semiotice saussuriene a semnului (signifiant — signifié) [28].

În episodul E (cuprinzînd partea finală a crăiescului discurs-program), zicerea *parlato* e în creştere. În cele două fraze care dezvăluie treptat, prin aluzia tot mai fără perdea, adevăratele intenţii ale proiectatei expediţii, dezvăluirea dozată în *crescendo* a planului domnesc se face,

[28] Cf. pentru premisele aplicării teorici „nivelului de descriere" şi a relaţiilor de tip distribuţional şi integrativ la problemele naraţiunii, R. Barthes, *op. cit.*, mai ales p. 5, 8, 23, 25—26.

https://biblioteca-digitala.ro

simetric, prin zicerea contrastantă, *parlato*, a cîte două versuri din sfîrșitul fiecărei fraze :

E *nene* Să facem de-o-nvînătoare
Colea, la tîrgu de-afară
Unde tre' mocani cu sare,
Ocaua patru parale,
\+ Șapte cum'i ș-o cumpioară,
\+ Fie Miu de mirare !
Vedea-voai de l-oi-învîna,
Vedea-voai cum l-oi lucra :
Să mi-l țîu de păr domnește,
Să-i trag palme ciocoiește,
\+ Pe vară ce-a căștigat,
\+ Să mi-l țîu, neică, legat !...

O interesantă considerație suplimentară : prin opoziție cu cele observate mai sus, despre vocativul în zicere *parlato*, + *neică*, este de remarcat ambiguitatea polisemantică — și contrastantă — a apelativului hipermetru *nene* care, apărut la începutul episodului E, poate fi presupus ca aparținînd zicerii naratorului (ca și + *neică*, din episodul B), dar poate aparține deopotrivă însăși atmosferei de sfat intim din discursul domnesc. În ambele situații, fiind vorba de elemente hipermetre, aparținînd exclusiv fenomenului zicerii (în episodul B — *parlato*; în episodul E — cîntat), ele ar fi lipsit, firește, din „textul" obținut prin simpla dictare, văduvind astfel cititorul de fina nuanțare a unor elemente opozitive suplimentare, ce apar *numai* în cadrul zicerii tradiționale a textului poetic. (De unde și justificarea necesității de a nota în transcriere *toate* elementele, aparent parazitare, insignifiante la prima vedere față de versul poetic ca atare, provenind din desfășurarea stratului zicerii tradițional-orale a cîntecului bătrînesc autentic !)

Episodul F (cuprinzînd portretul viclenei paharnice Calea — soră duioasă a haiducului) este, după A și C, singurul pînă la sfîrșitul cîntecului în care zicerea se desfășoară în întregime în recitativ melodic. Pentru atmosfera de relativă duioșie lirico-narativă, necesară evocării portretului Calei, era desigur de preferat cîntecul ca atare, cu excluderea totală a inflexiunii *parlato*, răsunetul recitativului *parlato* avînd, în genere, un efect preponderent viguros, bărbătesc, care ar fi fost oricum nepotrivit, contrastînd cu grația feminină a „sirioarei" Miului... (Aceasta ne duce cu gîndul la extrema edulcorare cu care Alecsandri a simțit nevoia de a „îndrepta" același pasaj din „Ștefăniță-vodă" al său ! [29])

În continuare, după introducerea progresivă, pregătitoare, a recitativului *parlato*, din episoadele B, D, E, începînd de la episodul G recitativul *parlato*, cu rostul său contrastant, de subliniere și de gradație, alternează sistematic cu recitativul melodic pînă la sfîrșitul cîntecului, în fiecare din episoadele următoare.

Nu se poate zăbovi aici spre a desluși toate detaliile evoluției zicerii cîntărețului nici chiar în acest singur exemplu. Pentru relevarea fineței

[29] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, 1866, p. 206—207.

https://biblioteca-digitala.ro

echilibrului artistic al mijloacelor ce stau mai departe la îndemîna zicătorului, e suficient să reţinem numai spontaneitatea unui singur, dar susţinut, paralelism ce izvorăşte din siguranţa cu care zicătorul foloseşte uneltele artei sale : în cursul binecunoscutului dialog prelungit al haiducului cu ciobanul, din episoadele M-N-O-P, în fiecare din pasajele care detaliază tocmeala haiducului spre a se travesti în cele din urmă în cioban, formula ce începe cu „Să-z' dau..." [conteş (M); cizmă (N); coimănac (O); flintă (P)] e de fiecare dată, prin simetria paralelismului, zisă *parlato*.

Maniera zicătorului Mihai Constantin, unul dintre cei mai de seamă cîntăreţi contemporani de cîntece bătrîneşti, se conturează astfel înfăţişînd cu pregnanţă personalitatea unui adevărat maestru, care stăpîneşte cu o meşteşugită îndemînare complexitatea resurselor artei „zicerii" în slujba unei cît mai depline rotunjiri a variantelor sale. Deşi, prin natura sa temperamentală, dinamic, impetuos, înclinat spre o zicere tumultoasă, precipitată, zicătorul, aflat în plină vigoare a vîrstei, oferă o pildă de desăvîrşit echilibru în folosirea mijloacelor specifice oralităţii. Evitînd, în genere, zăbava versurilor repetate şi deci făcînd cît mai puţin apel la efectele stilistice ale sublinierilor şi ale gradaţiei prin repetare, Mihai Constantin se bizuie mai mult pe efectele contrastului sonor între recitativul melodic şi cel *parlato*, şi mai cu seamă pe bogata nuanţare a inflexiunilor vocii ca şi pe expresivitatea — foarte elocventă — a unei mari varietăţi de mimică şi gestică, dramatizînd şi redînd conţinutul narativ al cîntecelor sale ca într-un simulacru de reprezentaţie teatrală concentrată.

Dată fiind importanţa cu totul deosebită a laturii interpretative-orale, în care se consumă o bună parte din capacitatea artistică a zicătorului, s-ar putea spune că „textele" variantelor lui Mihai Constantin, transcrise şi supuse lecturii, sînt totuşi doar palide documente ale fenomenului viu, oglindind numai în mic adevărata măsură a desăvîrşirii măiestriei sale. Relativa sărăcie a textului scris iese în evidenţă pentru cei care, după ce l-au cunoscut şi l-au ascultat cîntînd, nu pot regăsi în textele transpuse în scris decît unele dovezi din întreaga măiestrie a zicătorului, căci o bună parte din arta captivantă a acestui maestru al zicerii orale a cîntecului bătrînesc se pierde, negreşit, în absenţa farmecului cuceritor al personalităţii zicătorului (de altfel de curînd decedat, la 12 aprilie 1970) ca o esenţă volatilă, neancorabilă, a inefabilului oralităţii.

Maniera zicătorului Şt. Neagu (Piroi), de 60 de ani, din comuna Sadova, judeţul Dolj, e tipică pentru stilul preponderent *parlato* al zicătorilor vîrstnici, îndeosebi olteni. În majoritatea variantelor culese de la acesta, în decembrie 1961, îndată după începutul cîntat (în recitativ melodic) îşi face apariţia zicerea *parlato*, care precumpăneşte apoi simţitor în desfăşurarea fiecărui episod.

Asemănarea zicerii predominante a textului poetic în recitativ *parlato* cu povestirea firească a basmelor explică denumirea populară a acestui stil, *băsmit*. Fiind oarecum potrivită cu vîrsta înaintată a zicătorului, zicerea băsmită face parcă din zicătorul vîrstnic mai mult un povestitor decît un cîntăreţ. Cîntecul însuşi tinde a se dizolva astfel în recitare, iar recitarea în poveste. Împuţinarea părţii de cîntec (a recitativului melodic)

https://biblioteca-digitala.ro

se explică, desigur, prin cerința de economie a efortului zicătorului, căruia îi e mai ușor să povestească recitînd decît cîntînd, cînd resursele cîntării vocale se află pe sfîrșite, sub povara vîrstei. Predominanța recitativului *parlato* e însă, în același timp, semnul unei anumite maniere stilistice devenită caracteristică zonei de cîmpie a Olteniei, unde zicerea băsmită e bine primită și apreciată o dată cu stima implicită ce se acordă venerabilității zicătorului moșneag. Relativa sărăcie a varietății mijloacelor de expresie artistică, prin scăderea vădită a potențialului muzical, e compensată de creșterea măiestriei recitativului *parlato*, care dobîndește o deosebită forță de evocare prin însuși contrastul sporit al zicerii *parlato* față de recitativul melodic împuținat, și mai cu seamă prin sporirea nuanțării inflexiunilor firești ale vocii zicătorului, scoțînd în relief contrastele unei neașteptate accentuări a ritmicii versului, și prin utilizarea meșteșugită a dozării efectelor intonației între *fortissimo* și stingerea glasului în *pianissimo*, între *accelerando* și *ritardando*, într-un amestec captivant de asprime viguroasă și de molatică dulceață. Ocolind primejdia monotoniei, zicerea băsmită conferă astfel textului poetic tradițional o anume tensiune specifică, dar și o fluență caracteristică și o savoare particulară, necontenit sporite de rostul arhaic și de farmecul pitoresc al zicătorului venerabil, ca o evocare mirifică a altor timpuri și locuri, proprie orizontului și atmosferei poetice a cîntecului bătrînesc.

Adevărata zicere băsmită a unui cîntec bătrînesc rezultă așadar din predominanța pasajelor *parlato* față de numărul comparativ redus al versurilor cîntate în recitativ melodic. Nu se cunosc variante spuse în întregime băsmit decît în cazul înregistrărilor experimentale la cererea stăruitoare a cercetătorului, care întîmpină de cele mai multe ori opoziția inițială a interpretului, acesta fiind în genere deprins cu zicerea mixtă, prin împletirea recitativului *parlato* cu recitativul melodic, chiar dacă în cursul desfășurării cîntării zicerea *parlato* devine predilectă.

Execuția cîntecului în stilul băsmit începe și ea cu preludiul instrumental, uneori mult prelungit de zicătorii olteni prin „taxîmul" ce se înfățișează ca o structură melodică aparte, strict instrumentală, colorată de inflexiunile unei atmosfere muzicale de esență și influență vădit sud-orientale, și care precedă însăși introducerea melodiei proprii a cîntecului, în execuție instrumentală. După preludiu, zicătorul începe însă totdeauna cîntarea vocală a textului poetic în recitativ melodic. Recitativul *parlato* poate apărea îndată, chiar din primul episod, ba chiar și în desfășurarea zicerii formulei obișnuite pentru *captatio benevolentiae* (dacă zicătorul este deprins să înceapă cîntecul cu prefixul unei atare formule introductive). În continuare, după interludii, începutul fiecărei perioade narative, ca și, de cele mai multe ori, și încheierile acestora constituie părțile mai totdeauna cîntate în recitativ melodic. Majoritatea versurilor textului poetic sînt însă zise în recitativ *parlato*. În felul acesta se desfășoară, spre pildă, variantele : *Gerul*, *Trei frați cu nouă zmei*, *Cea fată de frînc*, *Novac. Cadia*, ale zicătorului Șt. Neagu, și : *Novac. Lidva cîrciumăriță*, *Chira-Chiralina*, *Toma d-a lu' Moș*, *Baba Sîrba*, culese de la mai vîrstnicul N. Candoi (Turică), de 75 de ani, din comuna Celei, județul Olt [30].

[30] Cf. C.I.E.F., mg. : 2109 b, 2108 c, 2111 a, 2110 b, 1377 a, 1388, 1382 a, 1393 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Variantele lui Șt. Neagu privite în comparație cu cele ale lui N. Candoi dovedesc, în genere, o structură mai îngrijită, mai bine organizată a artei zicerii, atît în ce privește arhitectonica segmentării textului poetic în perioade narative, cu o delimitare mai limpede a succesiunii episodice prin oportunitatea intervenției interludiilor instrumentale, cît și în consecvența sistematică cu care zicătorul începe, dar și încheie perioadele narative ale textului în recitativ melodic, de unde rezultă o anumită tendință spre cristalizare a formei, chiar și în cazul desfășurării acestei libere periodizări și strofizări episodice (în „strofe libere"). Zicerea preferențial băsmită nu ajunge astfel să neglijeze, necum să dizolve și să anihileze logica cerințelor formei muzicale a recitativului melodic. Dimpotrivă, în cadrul opoziției sonore între recitativul preponderent *parlato* al stilului băsmit și recitativul melodic, care rămîne departe de a fi anihilat, se produce o meșteșugită îmbinare și o împăcare ce tinde spre un anumit echilibru artistic aparte, efectele contrastante ale zicerii băsmite amplificînd și potențînd de fapt pe cele ale recitativului melodic, și viceversa. S-ar putea spune că stilul predilect *parlato* al zicerii băsmite, cu dezvoltarea oarecum anarhică, hipertrofiată a recitativului *parlato*, presupune includerea ca o pană a recitativului *parlato* în structura fundamentală a recitativului melodic, producînd lărgirea nesperată a acestuia și prin aceasta prelungind efectul retardant al „așteptării frustrate" care cere, care așteaptă rezolvarea recitativului melodic, ce deschide episodul și lasă apoi curs liber recitativului *parlato* pînă la clauzula formulei sale melodice finale.

Însăși practica repetării unor versuri se produce, în acest caz, cu tendință spre o anumită, vădită regularitate în ce privește încheierea episodului narativ, astfel încît, dacă episodul preponderent *parlato* se încheie cu repetarea unui vers, versul final apare o dată zis *parlato* și repetat pe formula muzicală de încheiere a recitativului melodic învăluitor.

Sub aspectul integrării planului distribuțional al zicerii la nivelul semantic al înțelesului narativ, al cărui firesc suport este, dincolo de efectul de subliniere sau de intenția de gradație proprie metodei repetării unor versuri (deși nu se poate afirma o totală consecvență în rostul folosirii acestui procedeu), se conturează — mai ales în variantele lui Șt. Neagu — o anumită legitate a trecerii recitativului melodic în băsmire. Într-adevăr, recitativul *parlato* pare a fi folosit mai cu seamă pentru a sublinia distingînd din context întrebările și răspunsurile din dialogurile actanților (uneori și cu includerea versului care anunță începutul pasajelor ce cuprind stilul direct — în înțeles sintactic gramatical de *oratio recta*), ca și pentru expunerea cu precădere a pasajelor cu caracter de formulă pregnantă, consacrată, binecunoscutele „formule călătoare", care au dobîndit o cristalizare poetică evidentă. În felul acesta, aparțin zicerii în recitativ melodic mai ales părțile de *oratio obliqua* și de legătură între formule, care cuprind mai cu seamă intervenția naratorului zicător (*vox narrantis*), cu rol de călăuză a ascultătorului și de regizare a conținutului dialogat din pasajele în care personajele înseși sînt aduse în scenă spre a vorbi în cele din urmă, ele însele, în *oratio recta* și deci în recitativ *parlato*. Se remarcă de asemenea frecvente situații în care, pentru cuprinderea formulelor foarte dezvoltate, zicăto-

https://biblioteca-digitala.ro

rul spune o parte a formulei în recitativ melodic, iar cealaltă *parlato*, obținînd un efect de subliniere a formulei sub semnul însești acestei schimbări de atmosferă sonoră contrastantă.

Să observăm, spre pildă, desfășurarea zicerii variantei *Gerul* [31], a lui Șt. Neagu.

Episodul inițial, cu formula foarte dezvoltată de îmbiere la ascultare și de cucerire a bunăvoinței ascultătorilor (15 versuri !), începe în recitativ melodic, subliniază, prin repetare, versurile :

/ : La cinstiți ca dumneavoastră :/

apoi

Care, boieri, ne-o-asculta
/ : O mai înțelege ceva :/

și versul final din secvența părții a doua a frazei :

Cine nu ne-o asculta,
Om înșîra
ce-om putea,
Ne-om curăți de belea
/ : Neică, ca toată lumea ! :/

Ultimele patru versuri ale formulei, conținînd autorecomandarea cu efect umoristic a zicătorului, sînt zise *parlato*, începînd desfășurarea stilului băsmit, cu mențiunea că repetarea versului final, sub imperiul cerinței logicii muzicale, se produce, după cum s-a arătat mai sus, prin zicerea *parlato* și reluarea versului pe formula muzicală de încheiere cadențială a recitativului melodic (cu care a început zicerea episodului) :

\+ Că suntem din Sadova
\+ De potcovim minciuna,
\+ Minciuna
de cinci oca
+a/ :Zboară purecii cu ea !... :/

După interludiu (care desparte astfel formula tradițională introductivă de textul poetic al narațiunii ca atare), episodul B, foarte concentrat, prezintă în patru versuri ceea ce în *Morfologia basmului* V. I. Propp consideră „situația inițială" — localizarea în fabulos a acțiunii [32]. Concizia face ca desfășurarea acestui episod să se consume în întregime în recitativ melodic (cu repetarea versului final care subliniază, ca într-un transfocator, „precizarea" locului acțiunii) :

B Cînd oi zîce-a crinului,
La dealu Geambiului,
La su'atu Mielului,
/ : La fîntîna Gerului... :/

Episodul C începe în recitativ melodic dar, după două versuri, continuă în recitativ *parlato* (prin care stilul băsmit se instalează cu au-

[31] Cf. C.I.E.F., mg. 2 109 b, din 8.XII.1961 (vezi Anexă).
[32] Cf. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970, p. 30–31 și 87.

https://biblioteca-digitala.ro

toritate în continuarea variantei). Băsmirea începe o dată cu dialogul personajelor, cuprinzînd și formula clasică a portretului fabulos al Gerului. Repetarea versului final se produce, sistematic, sub semnul necesității încheierii episodului pe formula finală a recitativului melodic:

C Iată Marcoș că-m' venea
/: Și pe chiei că să suia :/
+ Și din gură-așa grăia:
+ —Iej', Gerule, din fîntînă
+ Venii să mă bat cu tine!
+ Iată Geru că ieșa
+ Cu toiagu de zloiete,
+ Cu căciula de namete;
+ Cu barba de ghiață
-m brață,
+ Cu mustățile de brumă;
+ Și din chică
apă-i pică
+a/: Care-ngheață pe opincă... :/

În episodul D, numai versul inițial (repetat) și cel final (la repetare) sînt zise în recitativ melodic. Întreg răspunsul personajului e redat în zicerea băsmită:

D /: Iată Geru că-i grăia: :/ of_1
+ —Aoleo, Marcoj bătrîne,
+ Ce rău, frate, de-ai făcut
+ Tu la mine de-ai venit;
+ De n-ai venit în Cuptor,
+ Cîn' n-am, vere, ajutori;
+ Și mi-ai venit în Undrea
+ Cîn' sînt în puterea mea,
+ Care-nghe' și Dunărea
+a/: De treci cu caru pe ea?!... :/

(De remarcat și efectul de poantă al versului final, schițat cu o desăvîrșită nuanțare artistică și în versul final al episodului anterior!)

În episodul E, același început în recitativ melodic, care cedează însă, după trei versuri (versurile 2—3 repetate), locul recitativului băsmit pentru cuprinsul formulei descriptive a echipamentului oștirii semețului pașă, cu încheierea la repetarea versului final în recitativ melodic:

E Dar Marcoș ce mi-ș' făcea?
/: Îndărăt că să-ntorcea, :/$mă_1$
/: Oastea bine mi-o-mbrăca :/
+ Cu căciuli și cu obghiele
+ Și mi-i lèga cu curele;
+ Iepîngele 'aiducești,
+ Cu cojoace bîrsănești;
+ Cu căciulile di-un cot
+a/: De cuprindea gîtu tot... :/

https://biblioteca-digitala.ro

În episodul F, primele patru versuri (toate repetate) în recitativ melodic cuprind partea de comperaj artistic al naratorului. La dialog, recitativul melodic cedează locul recitativului *parlato* pentru băsmirea părții dialogate și pentru reluarea formulei clasice de mai sus a portretului Gerului (inclusiv observația cu privire la repetarea sistematică a versului final):

F /: Oastea bine mi-o-mbrăca, :/
/: La fîntînă că venea, :/
/: Iar pe chiei că să suia, :/
/: 'N gura mare că striga: :/
+*bă'ce*+ — Iej', Gerùle, din fîntînă
+ Venii să mă bat cu tine!
+ Iată Geru că ieșa
(etc....)
+ Și din chică
apă-i pică,
+a/: Care-ngheață pe opincă... :/

Cele arătate pînă aici sînt de ajuns pentru a ilustra farmecul măiestriei stilului băsmit și sistematica implicațiilor semantice pe planul mesajului narativ, în ce privește efectele artistice care rezultă din utilizarea mijloacelor acestei forme stilistice a zicerii, iar Șt. Neagu se dovedește un desăvîrșit reprezentant al acestui stil specific zicătorilor vîrstnici din cîmpia Olteniei.

Deși mai puțin cristalizat, mai sărac — și, poate, mai ascuns — în evidența propriilor simetrii, stilul lui N. Candoi (Turică), zicător mai vîrstnic dar, prin temperament, mai puțin așezat, aparținînd mai curînd tipului năvalnic, impetuos, mai puțin stăpînit și echilibrat, al zicătorului cu debit precipitat, torențial, se înscrie în linii mari în limitele aceluiași model tipologic al zicerii predilect băsmite.

Observație importantă: atît varianta lui Șt. Neagu, cît și cea a lui N. Candoi la cîntecul *Doicin* [33] (iar la Șt. Neagu și *Trei lebede* [34]) nu cuprind nici un vers *parlato*, situîndu-se astfel cu totul în afara stilului băsmit. După propriile mărturii ale zicătorilor (confirmate și în alte cazuri, și la alte cîntece), se pare că ceea ce determină absența recitativului *parlato* e, în aceste cazuri, o anume factură a structurii muzicale a cîntecului, care nu îngăduie ușurința „legăturii" („așa ie felu lui" [35]), cu alte cuvinte nu permite îmbinarea și trecerea reciprocă, alternativă, de la recitativul melodic la cel *parlato*. (Dar aceasta e o problemă ce aparține în întregime competenței cercetătorilor muzicologi ai cîntecului bătrînesc.)

O atenție și un comentariu aparte reclamă o altă trăsătură, de asemenea caracteristică stilului zicătorilor vîrstnici olteni de cîntece bătrînești. Mai puțin la N. Candoi (Turică) și la Florea Pucă (de 76 de ani, din comuna Cerăt, județul Dolj), dar foarte frecvent la Șt. Neagu, în cursul interludiilor, zicătorul — sau însoțitorii din taraf — obișnuiesc

[33] Cf. C.I.E.F., mg. 2109 a, 1387.
[34] Cf. C.I.E.F., mg. 2111 b.
[35] Cf. C.I.E.F., fișa mg. 1142 c, din 21.VI.1957.

https://biblioteca-digitala.ro

să abandoneze vremelnic firul narativ al cîntecului bătrînesc, divagînd şi introducînd ca în adevărate paranteze distractive, eterogene, fie crîmpeie din muzica instrumentală a jocurilor, fie cîntece lirice şi satirice de tot felul, fie chiar unele digresiuni narative în proză, cu caracter de poveste şi păţanie umoristică trăită.

În varianta *Gerul* a lui Şt. Neagu, la interludiul după episodul B se introduce o melodie de joc pe care zicătorul o însoţeşte cu strigături „de comandă". În interludiul după episodul F, vioristul Ilie Vîrlea introduce cîntecul liric „Dacă ai bărbat". După episodul G, zicătorul introduce în interludiu cîntecul social „Ţăranul şi ciocoiul".

În patru interludii din varianta *Novac. Fata Cadiului*, zicătorul cobzar Şt. Neagu sau vioristul însoţitor Ilie Vîrlea introduc de asemenea cîntece lirice şi melodii de jocuri cu strigături.

În sfîrşit, în patru interludii din varianta *Doicin*, vioristul Ilie Vîrlea introduce două cîntece, iar cobzarul Şt. Neagu zăboveşte în două digresiuni, destul de largi, de proză umoristică, cuprinzînd întîmplări cu haz şi cu tîlc din peripeţiile vieţii lăutăreşti.

Această manieră, practicată probabil şi de alţi zicători, dar care nu a fost sesizată în vechile culegeri şi înregistrări de cîntece bătrîneşti, pare a fi proprie zicătorilor din zona de cîmpie a Olteniei, aparţinînd mai ales stilului lăutăresc. Se naşte întrebarea — nerezolvată — a vechimii şi răspîndirii acestei practici. S-ar părea că e vorba de o practică strict lăutărească şi locală. În ce priveşte rostul şi efectul artistic al acestei maniere a zicerii, deşi la prima vedere ar părea că e vorba de un fenomen parazitar, propriu fazei de disoluţie a genului, poate fi totuşi o practică tradiţională îndătinată, ca o dovadă despre complexitatea rolului de *joculator — jongleur — Spielmann* al zicătorului specializat, lăutarul, profesionist al cîntecului, fiind chemat să-şi înveselească totdeauna adunarea ascultătorilor la prilej de petrecere. („Mai picotă lumea de somn. Aşa să mai trezăşte !" — explică Şt. Neagu [36].) Dacă gustul îndoielnic al unora din aceste digresiuni poate fi neglijabil sub raport artistic, în orice caz nu poate fi neglijabil aspectul de complexitate sporită a artei zicătorului, îmbogăţind, prin alte şi alte variaţii, peisajul sonor al zicerii şi al ascultării, evitînd monotonia solemnităţii grave a zicerii prelungite a cîntecului bătrînesc, care ar putea fi fastidioasă, împrospătînd atmosfera şi stimulînd deopotrivă pe zicător şi pe ascultător pentru susţinerea, prin contrast, a tensiunii narative din cîntecul bătrînesc. De altfel, poate fi şi aceasta o formă specifică, particulară, a „devierii" (écart) care conferă noi elemente de opoziţie şi de aşteptare frustrată artei zicerii cîntecului bătrînesc, aducînd o paletă mai bogată decît sîntem deprinşi să cunoaştem din frecventarea vechilor colecţii, care s-au limitat, fără excepţie, la notarea şi transcrierea efectivă şi exclusivă a textului consecvent al cîntecului bătrînesc celui mai autentic !

Cele arătate mai sus ne îndreptăţesc — credem — să nu putem fi de acord cu unele din consideraţiile lui George Călinescu, exprimate în capitolul *Arta literară în folclor* din tratatul de *Istoria literaturii române* al Academiei Republicii Socialiste România. Referindu-se la „comple-

[36] Cf. C.I.E.F., fişa mg. 2109 a, din 8.XII.1961.

https://biblioteca-digitala.ro

mentul melodic al baladei" și la „monotonia părții muzicale, plăcută totuși poporului", G. Călinescu afirmă că „execuția melodică apare superfluă și fastidioasă" și socotește că, „în poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticește) nu numai că se dispensează de melodie dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie și, pe măsură ce prin mijlocirea cărții ne obișnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei" [37].

A afirma cu orice preț preponderența laturii muzicale, mai cu seamă în cazul cîntecului bătrînesc (unde „zicerea" comportă, mai mult decît în alte genuri, și numeroase pasaje recitate — *parlato*), ar fi, desigur, o incontestabilă exagerare. Neglijarea și, cu atît mai mult, disprețul făți (izvorît — se pare — mai mult din dorința lui G. Călinescu de a minimaliza „pe etnografi și pe folcloriștii muzicali" [38]) e însă o tot atît de inconsistentă eroare.

S-ar cuveni, în schimb, amintite aici unele îndemnuri ieșite, cu trei decenii în urmă, de sub pana profesorului D. Caracostea, luptător de o viață întreagă pentru constituirea unei temeinice discipline a folcloristicii noastre: „În interpretarea patrimoniului nostru poporan — scria în 1941 D. Caracostea — trebuie deci să ne desfacem de deprinderile cărturărești, care deformează, și să intuim semnificațiile potrivit autenticelor plăsmuiri" [39]. Iar în altă parte: „După cum criticul trebuie să facă jertfa de a deveni un lingvist, care să nu primească de-a gata părerile, ci să și le făurească singur, tot astfel trebuie să devie și un folclorist în stare să-și cucerească singur adevărul. În domeniul nostru, pentru a ne izbăvi de apele diletantismului și ale generalităților, avem nevoie și de o prealabilă cercetare cu privire la modalitățile proprii creațiunii poporane" [40].

Să amintim, în sfîrșit, și aceste rînduri, pe care prof. D. Caracostea, drumeț „pe cărări nebătute" [41] le scria la vremea sa: „...sfînta muncă tăcută, neștiută, nemulțumirea, frămîntarea, ochiul mereu atent asupra a tot ce se face aiurea, nu pentru a imita, dar pentru a făuri tăindu-ți propria cale — iată factori ai creativității de care avem nevoie, nu de etalările și aplauzele obișnuite" [42].

[37] Cf. G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în tratatul citat mai sus (nota 1), p. 200—201 pass.

[38] Cf. *ibid.*, p. 202.

[39] Cf. D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, Editura pentru literatură, București, 1969, I, p. 309.

[40] Cf. *ibid.*, II, p. 62.

[41] Cf. *ibid.*, I, p. 7.

[42] Cf. *ibid.*, I, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

A N E X Ă

SOARELE ŞI LUNA

mg. 2 400 Vb
culegător : Al. I. Amzulescu

C. Mustăţea
Malu, Ilfov
14.XI.1962

A Pe buhaz de mare,
/: La cea casă mare :/
Cu ferestre-n soare,
Mi-este-o argeluşă
Mică,
dă nimică,
Cu uşi dă sipică,
Ferestre dă sticlă...
B Şi-acolo că-m' ţese
Iana
Simziana,
Sora Soarelui
Şi-a pămîntu[+]lui.
Războiaşu iei,
Un război dă fierî
/: Cu stîlpi dă oţelî, :/
Cu spata de sîrmă,
Face pînza bună,
Dar ea
ce ţe[+]sea?
Fir
şi ibrişin,
Lui Soare zăbunî,
Fir şi cu mătase,
Lu' Soare cămaşă.
C Soarele venea
'N uşă de argea,
Aşteziua-i da :
— Aşteziua, Iană,
Iană
Simziană,
ă Sora mea cea bună,
Făcuz' dintr-o mumă
/: Cu dor şi cu milă, :/
Ţese, Iano, ţese
/: Şi te pregăteşte :/
ă Mie
de soţie,
Vede-o-aş pustie
/: Cum oi$_2$ să rămîie! :/
D ă Luna-l auzea,

https://biblioteca-digitala.ro

Din gură-i zicea :
— Soare luminate,
/ : Trup fără păcate, :/
ă Numai că vorbişi
ă$_1$/ : Şi
păcătuişi, :/
Că unde s-a văzut
Şi s-a pomenit
Să ia sor' pe frate
Să facă pă[+]cate,
\+ N-are-n lume parte,
Fratele pe soră,
/ : N-are-n lume dorî$_1$? ! :/
E Soarele-i spunea :
— Iano, soru-mea,
păi Io mi-am umblatî
Şi mi-am trăpădatî
Să vezi, noo ani
Tot pă nouă cai,
Patru-am cimpovitî
/ : Şî cinci-au 'bosit, :/
Potrevnică-n lume,
Samene cu mine,
ă Io nu mi-am găsitî
Dăcît chiar pe tine,
/ : Să mă iei pă mine ! :/
F Iana-l auzea,
Sta
şi să gîndea,
Din gură-i zicea : *măi*
— Soare luminate,
Trup fără păcate,
Io te voi lua
/ : Dacă mi-oi făcea :/ *măi*$_1$
O scară dă fierî
Pîn' la naltu cerî
Cu stîlpi de oţelî,
ă Şi noi să mergemî
Tot la moş-Adamî
Şi la moş-Crăciuni,
/ : Oameni mai bătrîni, :/
Dacă ne-o lăsa
Noi ne vom lua ;
De nu ne-o lăsa
Noi nu ne-om lua, *măi*
Păcate-om avea !
G Soarile-auza,
Puternic era,

https://biblioteca-digitala.ro

Doar din bici plesnea,
Scara
să făcea,
Scara mi-e dă fierî
Cu stîlpi de oţelî
/: Pînă naltu cerî. :/
La Iana venea,
În uşă de argea,
Din gură-i zicea : *mă*
— Iano, sora mea,
Ce me-ai porîncitî
/: Iacă ţi-am făcutî$_1$! :/
H Iana-l auzea,
Afară i[+]şea,
\+ La scară mergea
Şi iei să ducea
ă$_1$ /: Tot pe scară-n susî$_1$:/
Tot la naltu cerî,
Tot la moş-Adamî
Şi la moş-Crăciun,
Că-i oameni mai bătrîni.
Acolo-ajungea,
Bună ziua-i da,
Iei spatile-ntor[+]cea,
\+ Ştia
la ce venea...
I Soarile-m' zicea :
— Adame, A[+]dame
\+ Şi tu, moş-Crăciune,
Noi aici am venitî
/: De căsăto[+$_2$]ritî$_1$! :/
Adam i-auzea,
De mînă-i lua
/: Şî$_1$-n rai că-i băga. :/ *măi*$_1$
Cîn' la rai, la rai,
Raiu mi-e-ncuiat,
Cheia c-o lua, *mă*
Poarta
-o dăscu[+]ia
\+ Şi-n rai că-i băga.
La rai ce-auzea? *măi*
Neşte păsărele
Cînta-n viersu[+]rele :
„Ferice de noi,
n De părinţii noşt'i,
Au la ce trăi
Şi la ce-or muri,
Că la rai vor veni!"
J Soarile-ntreba :

https://biblioteca-digitala.ro

— Adame, Adame,
Aste păsărele
Cîntă-n viersurele:
„Ferice de noi,
Dă părinții noștri,
C-au la ce trăi
Și la ce mu[+]ri,
+ Că-n rai vor veni!"
+ Acestea ce sunt?
— Ăștea-s copii mici,
Că sunt botezați
Și cuminecați,
/: Și-n rai sun' băgați! :/

K 'Nainte mergea
Și iei mai vedea
Nește case nalte,
Nește mese-ntinse
/: Cu făclii aprinse. :/
+ — Acestea ce sunt?
— Aște case nalte,
/: Dă sărindar date! :/

L 'Nainte mergea
Și iei mai vedea
Niște vite grase,
Grase
și frumoase,
Iarbă verde n-au,
Nici apșoară n-au,
/: Tot grase iereau. :/
+ — Acestea ce sunt?
— Aste vite grase,
Grase
și fru[+]moase,
+ Nașu cînd a botezat
+ Și a cununat
+ Vită-a dăruit,
+ Bine i-a părut,
+a/: Acestea că sunt! :/

M Adam nu ședea,
Din rai că-i sco[+]tea
+ Și-n iad că-i băga.
Dar în iad ce vedea? *măi*
Nește păsărele
Cînta-n viersu[+]rele:
„Vai de noi, de noi,
De părinții noștri,
N-au la ce trăi
Nij' la ce muri,
Că-n iad va veni!"

https://biblioteca-digitala.ro

— Adame, Adame,
Aste păsărele
Cîntă-n viersurele
Că: „Vai de noi, de noi,
De părinţii no[+]ştri,
N-au la ce trăi
Niji la ce mu[+]ri,
+ Că-n iad va veni",
+ Acestea ce sunt?
— Ăstea-s copii mici,
Sun' nebotezaţi,
Necumine[+]caţi,
+ Iei au răposat
+ Ş-în iad i-a băgat!
N 'Nainte mergea
Şi iei mai vedea
Neşte vite slabe,
Slabe şi coclite
Şi umpodmorîte.
+ — Acestea ce sunt?
+ — Naşu cînd a cununat
+ Sau a botezat,
+ Vită-a dăruit,
+ Rău că i-a părut,
+a/: În iad a venit! :/
O 'Nainte mergea
Şi iei ce vedea?
Vezi, doo căţele
C-un gard între iele,
De nu iera gardu
/: Îşi punea capu! :/
+ — Acestea ce sunt?
— Aste doo căţele
Sun' două cumătele
/: Cu soacra-ntre iele! :/
P 'Nainte mergea
Şi iei ce vedea? *mă*
Trupuri păcătoase
Umbla viermi prin oase,
Viermi neadormiţi,
Blestem de părinţi
/: De cînd ereau mici. :/
+ — Acestea ce sunt?
— Cei de-au fermecatî,
/: În iad i-a băgatî$_1$! :/
Adam nu şădea,
De mînă-i lu[+]a,
+ Dîn iad că-i scotea.
Dar ce le spunea? *măi*
— Soare luminate,

https://biblioteca-digitala.ro

Trup fără păcate,
Dacă v-eți lua,
În iad v-oi băga;
De nu v-eți lua,
La rai v-oi băga!
Soarele-i zîcea:
— Vreau să intru-n iadî,
/: Să-m' iau ce-mi e drag! :/
R Adam i-auzea,
La scară-i du[+]cea,
+ Spatele-ntorcea.
Iei jos să lăsa, *mă*
etc...

GERUL

mg. 2 109 b
culegător: Al. I. Amzulescu

Șt. Neagu
Sadova, Dolj
8.XII.1961

A /: Cînd oi zîce$_1$ de-avrămeasă, :/*of*$_1$
Ia s-ascultaz' dumneavoastră
L-astă poveste domnească,
Trebuie să isprăvească
/: La cinstiți ca dumneavoastră. :/
Care, boieri, ne-o-asculta
/: O mai înțelege ceva; :/ *mă*$_1$
Cine nu ne-o asculta,
Om înșira
ce-om putea,
Ne-om curățî de belea
/: Neică, ca toată lumea, :/
+ Că suntem din Sadova
+ De potcovim minciuna,
+ Minciuna
de cinci oca,
+a/: Zboară purecii cu ea... :/
B Cînd oi zîce-a crinului,
La dealu Geambiului,
La su'atu Mielului,
/: La fîntîna Gerului... :/

(Interludiu, melodie de joc cu strigătura:
Una, una!
Doauă, doauă!
Trei, patru, cin' și șasă,
/: Iar acu' !... :/
Revine la melodia baladei, instrumental apoi vocal:)

https://biblioteca-digitala.ro

C *î* Iată Marcoș că-m' venea
/: Și pe chiei că să suia :/
\+ Și din gură-așa-n grăia:
\+ — Iej', Gerule, din fîntînă
\+ Venii să mă bat cu tine!
\+ Iată Geru că ieșa
\+ Cu toiagu de zloiete,
\+ Cu căciula de namete;
\+ Cu barba de ghiață
-m brață,
\+ Cu mustățile de brumă;
\+ Și din chică
apă-i pică,
\+a/: Care-ngheață pe opincă... :/

D /: Iată Geru ce-i grăia: :/ *of*$_1$
\+ — Aoleo, Marcoj bătrîne,
\+ Ce rău, frate, de-ai făcut
\+ Tu la mine de-ai venit;
\+ De n-ai venit în Cuptor,
\+ Cîn' n-am, vere, ajutori;
\+ Și me-ai venit în Undrea
\+ Cîn' sînt în puterea mea,
\+ Care-nghe' și Dunărea
\+a/: De treci cu caru pe ea?!... :/

E Dar Marcoș ce mi-ș' făcea?
/: Îndărăt că să-ntorcea, :/ *mă*$_1$
/: Oastea bine mi-o-mbrăca :/
\+ Cu căciuli și cu obghiele
\+ Și mi-i lega cu curele;
\+ Iepîngele 'aiducești,
\+ Cu cojoace bîrsănești;
\+ Cu căciulile di-un cot
\+a/: De cuprindea gîtu tot... :/

F /: Oastea bine mi-o-mbrăca, :/
/: La fîntînă că venea, :/
/: Iar pe chei că să suia, :/
/: 'N gura mare că striga: :/
\+*bă 'ce* \+ — Iej', Gerule, din fîntînă
\+ Venii să mă bat cu tine!
\+ Iată Geru că ieșa
\+ Cu toiagu de zloiete,
\+ Cu căciula de namete;
\+ Cu barba de ghiață
-m brață,
\+ Cu mustățile de brumă;
\+ Și din chică
apă-i pică,
\+a/: Care-ngheață pe opincă... :/

https://biblioteca-digitala.ro

(Interludiu, cintec liric — vioristul Ilie Vîrlea :
/ : Dacă ai bărbat,
Ține-mi-l legat,
Nu-i da drumu noaptea-n sat*i*
După sărutat ! :/
/ :*o*f :/Că io l-am primit*i*
Și l-am giugiulit*i*,
/ :Și l-am sărutat*i*
Pînă l-am culcat !... :/
Apoi revine la melodia baladei, instrumental — vocal :)

G / : Dară Geru-i răspundea : :/
\+ — Aoleo, Marcoj bătrîne,
\+ Ce rău, frate, c-ai făcut
\+ De oastea ț-ai obosît !
\+ La cîmpie ca s-o du'
\+ Și puțîn s-o 'odinești !
\+ La cîmpie mi-o ducea
\+ Și puțîn mi-o 'odinea.
\+ Cazanele le-ncingea
+a/ : Și hrana
că și-o lua. :/
/ : Dară Geru ce-m' făcea ? :/
/ : Ca un puternic erea ! :/
\+ De cu sară,
ploaie caldă,
+ab/ : : Peste noapte,
ger de moarte... : :/

(Interludiu, cintec social :
/ : Foaie verde foi-trifoi,
Pe deal, pi la Pițigoi, :/
/ : Treci-un car cu patru boi
Încărcat cu păpușoi ; :/
Dindărătu carului,
Arindașu satului :
etc...

LE STYLE ORAL DES CHANTS ÉPIQUES ROUMAINS

Les observations de l'auteur s'appuient sur la transcription systématique, par le menu, de plusieurs centaines de « textes » poétiques, documents de la tradition orale authentique appartenant aux collections d'enregistrements sonores de l'Institut d'ethnographie et de folklore de Bucarest.

Les principes et la méthode structuraliste concernant l'étude des niveaux de description, l'analyse distributionnelle et intégrative des structures narratives, constituent le fondément théorique de la démonstration.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans la tradition folklorique roumaine, le récitatif épique est la forme spécifique orale du texte poétique narratif. Certains « écarts » qui apparaissent dans le développement habituel du niveau sonore, à savoir : la division épisodique du texte narratif — par des interludes instrumentaux — en « strophes libres », la répétition de certains vers ou séquences de vers, l'utilisation alternative et combinée du récitatif mélodique et du récitatif *parlato*, sont autant de moyens de mettre en relief la couche sonore, qui acquièrent leur sens intégral au niveau sémantique du message narratif du texte poétique. Par ces moyens, l'interprète souligne, met en contraste et obtient des effets de gradation au niveau de la « diction des formules » et des « formules » propres au style des chants narratifs.

L'analyse détaillée de trois variantes concrètes est destinée à ilustrer la différence entre le style des chanteurs de la zone folklorique de Muntenia (dans laquelle le récitatif mélodique est prédominant) et le style «conteur » des interprètes âgés de la Petite Valachie (où le récitatif *parlato* est prédominant).

https://biblioteca-digitala.ro

RIMA ZERO ÎN CÎNTECUL EPIC EROIC

NICOLAE CONSTANTINESCU

I. Nu trebuie demonstrat că poezia populară română cunoaşte, cu foarte mici excepţii, rima, adică identitatea finalurilor de vers începînd cu ultima silabă accentuată, sau cel puţin asonanţa, respectiv, omofonia ultimei vocale accentuate a versurilor. Excepţiile, sub care înţelegem producţiile poetice populare în care nu există rimă sau aceasta este extrem de rudimentară, se pot grupa în două categorii. În prima ar intra unele descîntece şi colinde sau părţi din acestea; în a doua, bocetele improvizate liber, unele producţii folclorice contemporane, jurnalele orale de exemplu. Cele două categorii sînt clar delimitate şi absenţa sau caracterul rudimentar al rimei se explică diferit. În cazul celei dintîi se crede că, deşi „descîntecele sînt mai întotdeauna în versuri, proza aparentă rezultă din uzura şi dispariţiunea rimelor regulate "(G. Dem. Teodorescu). Considerăm că fenomenul nu se datoreşte degradării, decăderii speciei, ci că la origine acestea -- descîntecele, colindele — au fost nerimate, potrivirea finalurilor de vers fiind un cîştig ulterior [1]. Aceasta nu înseamnă că cele două categorii nu ne oferă admirabile exemple de iscusită folosire a rimei, dar podoaba a fost dobîndită mai tîrziu, poate şi din contactul cu speciile rimate ale poeziei populare.

Absenţa sau rudimentul rimei, în producţiile celui de-al doilea grup, se datoreşte altor cauze. Este vorba de imperfecţia elaborării, de o insuficientă cizelare în procesul de circulaţie, de caracterul efemer, în ultimă instanţă, al unor astfel de producţii. În sfîrşit, terenul îţi scoate în faţă, uneori, informatori binevoitori, dar nedotaţi, de la care se pot obţine piese nerimate chiar din genuri şi specii despre care ştim clar că cunosc şi cultivă rima (epică, lirică). Interesante, uneori, sub aspect documentar, acestea ies din sfera poeziei, deşi unele culegeri le consemnează şi publică. Excluzînd aceste situaţii de excepţie, în cele ce urmează ne vom ocupa de funcţia stilistică şi semantică a rimei zero, altfel zis, a versurilor nerimate care apar în contexte rimate.

[1] Cf. Vl. Streinu în replică la opinia de mai sus a lui G. Dem. Teodorescu: „N-am izbutit să ne facem o idee clară de cum se poate ca o rimă perfectă să se uzeze sau să dispară prin oricît de continuă întrebuinţare; n-am putut înţelege nici preschimbarea unor versuri care şi-au pierdut rimele în «proză» pe care am fi obţinut-o numai prin pierderea sau relaxarea ritmului" (*Versificaţia modernă*, E. I., 1968, p. 162).

Rev. etn. folc. tom. 15. nr. 6. p. 495—504. Bucureşti. 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea atentă, sub aspectul rimei, a textelor poetice populare evidențiază existența în contexte rimate a unor versuri albe a căror prezență nu pare a fi întîmplătoare, cum o socotea C. Brăiloiu: „în schimb rimele unesc un număr în principiu arbitrar de versuri în serii asimetrice, în care se inserează *la întîmplare* [*subl. ns. — N.C.*] versuri albe" [2].

Pentru a demonstra că prezența versurilor nerimate, în contexte rimate, nu se datorește întîmplării, că nu este vorba de licențe poetice, ci că ne aflăm în fața unui fapt stilistic remarcabil, cu consecințe pe plan semantic, ne vom opri asupra cîtorva texte epice în care fenomenul este mai vizibil. Cît privește corpusul informațional ne-am impus de la bun început o limitare și o selecționare riguroasă, oprindu-ne aproape exclusiv asupra unor cîntece epice eroice cum sînt: *Gerul*, *Șarpele*, *Antofiță al lui Vioară*, *Roman copilul*, *Trei frați cu nouă zmei* etc. [3] Restrîngerea favorizează o cercetare de profunzime a fenomenului observat, frecvența și destinul lui putînd fi astfel mai lesne sesizate. Teritorial, selecția s-a oprit asupra textelor culese din Cîmpia Dunării, știut fiind că aceasta este zona de maximă înflorire și răspîndire a cîntecului epic, piesele alese avînd deci caracter reprezentativ. S-a avut în vedere autenticitatea materialului investigat, acordînd prioritate cîntecelor culese și transcrise științific în vremea din urmă, dar nu am putut renunța la cele din colecțiile clasice (G. Dem. Teodorescu, Păsculescu, Mateescu), deși asupra fidelității acestora planează, din perspectiva timpului, un inevitabil semn de întrebare [4].

II. a) Una dintre primele observații ce se pot face în legătură cu prezența în contexte rimate a unor versuri nerimate este că acestea se suprapun cu întrebările retorice frecvent utilizate de interpretul popular în vederea tensionării discursului poetic, captării atenției auditorilor, marcării episoadelor semnificative ale cîntecului. Într-o variantă din *Antofiță al lui Vioară* (Tocilescu, p. 49—52) fenomenul este foarte clar:

. . . . . .
Frumoasă masă mi-e întinsă
De mari boieri mi-e cuprinsă
Dar la masă cine-mi șade?
Cei cincizeci de năvodari
Patruzeci de lopătari
Tot feciori de boieri mari.
Dar la masă ce-mi mînca? etc.
. . . . . .

[2] C. Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, *Opere*, I. E.M., 1969, p. 79.

[3] Titulatura cf. Indicele tematic și bibliografic din *Balade populare românești*, vol. I, E.L., 1964.

[4] Lista colecțiilor consultate, nr. de piese, abrevierea în text: a) C. Brăiloiu, *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, 1932, Publicațiile Arhivei de Folklor IV [4 variante] (Brăiloiu...); b) C. Mateescu, *Balade adunate de...*, cu o prefață de N. Iorga, Vălenii de Munte, 1909, [2] (Mateescu...); c) *Monografia județului Dolj...*, tipărită sub îngrijirea dlui dr. C. S. Nicolăescu-Plopșor, vol. I-II, 1944, [17] (*Monogr. Dolj*, I, II); d) N. Păsculescu, *Literatura populară românească*, București, Socec, 1910, [6] (Păsculescu...); e) C. Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, E. L., 1967, [4] (C. Sandu Timoc...); f) G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Buc. 1885, [3] (Teodorescu...); g) Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, vol. I, 1900, [6] (Tocilescu...); h) *Vechi cîntece de viteji*, culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, E.S.P.L.A, 1956, [3] (*Vechi cîntece...*).

https://biblioteca-digitala.ro

și mai departe:

Cu coate dalbe pe masă
Cu palmele pe obraze.
Cine seama că-i lua?
Numai Vioară ăl bătrîn.

În aceeași ipostază întîlnim versuri nerimate și în alte variante ale cîntecului:

Mare masă mi-e întinsă
De mulți boieri mi-e cuprinsă
Iar la masă cine șede?
Cei cincizeci de năvodari
Cei cincizeci de vătași mari
Și la masă ce mînca?
Numai cegă și păstrungă etc.
(C. Sandu Timoc, p. 81)

sau

. . . . . .
Patruzeci de lopătari
Doisprezece vătafi mari
Fecioraș de boieri mari
În capu' mesei cine șade?
Șade Vioară cel bătrîn
. . . . . .
Dar în coada mesei?
Antofiță al lui Vioară etc. (Păsculescu, p. 175; de asemenea în Brăiloiu, p. 35—36).

În această împrejurare versul nerimat preia și accentuează funcția întrebării retorice, în sensul că, lipsindu-i marca-rima, el iese din sistem, atrăgînd atenția asupra lui.

Întrebarea retorică poate să aibă și o funcție structuratoare în cadrul poemului, cum se întîmplă foarte clar în *Arcoș pașa și Gerul* (Mateescu, p. 105—110), în care fiecare secvență este marcată printr-un vers-întrebare retorică. După confruntarea dintre pașă și Ger, cîntecul se structurează în patru episoade cuprinzînd fiecare cîte trei secvențe: 1. acțiunea Gerului; 2. reacția ostașilor; 3. sfatul lui Arcoș pașa. Fiecare dintre aceste secvențe este introdusă neabătut printr-o întrebare retorică: 1. Dar Crivățul ce-mi făcea?; 2. Dar voinicii ce-mi făceau?; 3. Dară pașa ce-mi zicea? Primele două întrebări rimează de fiecare dată cu versurile proxime, în timp ce întrebarea a treia este totdeauna, în textul de față, nerimată. Astfel:

Dar Crivățul ce-mi făcea?
De ce seara roura...
Dar voinicii ce-mi făceau?
La Arcoș că mi-și venea....
. . . . . .

însă:

Dară pașa ce-mi zicea?
Voi, voi, voi, voinici cuminți,
Îndărăt să vă duceți
Și voi să v-alegeți etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecul era extrem de cristalizat în conştiinţa interpretului, încît în fiecare din episoadele care urmează lucrurile se petrec la fel : primele două întrebări sînt rimate, a treia este un vers alb. Nu e lipsit de semnificaţie faptul că tocmai versul care introduce sfatul, soluţia dată de Arcoş paşa pentru înlăturarea efectelor Crivăţului, este nerimat. În confruntarea dintre om şi forţa naturii importantă era reacţia eroului, încercarea lui de a se opune, chiar dacă finalmente fără succes, Gerului. Absenţa rimei aici, deşi nedeliberată, ci o consecinţă a şablonului utilizat, devine totuşi relevantă, scoate în evidenţă versul respectiv mai mult decît pe celelalte şi în sfîrşit atrage atenţia asupra elementului central al discursului.

Deosebit de evidentă este funcţia structuratoare a versurilor nerimate în cîntecul *Ăi trei fraţi cu nouă zmei* (*Vechi cîntece...*, p. 48—51). Mai întîi o întrebare retorică nerimată :

Foaie verde usturoi
Usturoi în patru foi
Ce războiu în sat la noi,
Ce gîlceavă-n cea dumbravă.
Dar gîlceava cine-o face?

care ne introduce în atmosferă, dezvăluie conflictul dintre „ăi trei fraţi cu nouă zmei/ pentru o soră care-o au ei". În ciuda opoziţiei fratelui mai mare, cel mic se luptă cu zmeii. Fiecare dintre încercările eroului este subliniată printr-un vers cu rima zero care contribuie la delimitarea clară a secvenţelor :

1. Tăie trei, rămase şase
2. Tăie trei, rămase trei
(rimă interioară fortuită, versul în întregul lui nu rimează cu altele).
3. Tăie doi, rămase unul
4. Fratele ăl mic striga :
— Alelică, fraţii mei !

b) În alte situaţii, versurile nerimate accentuează asupra ideii centrale a poemului, fără să se suprapună cu întrebările retorice. Iată începutul cîntecului *Arcoş paşa şi Gerul* :

Foicica bobului
Sub seninul cerului
La fîntîna Gerului
Nimerit-a să se bată
Tot Arcoş paşe bătrîn
Cu barba băgată-n sîn
El, măre, mi-a nimerit
Şi el, măre, a tăbărît
Tot cu o mie de paşie
Ca el măre să se bată
Cu Gerul, cu Crivăţul
Puterea lui Dumnezeu
Ce n-am văzut de cînd sînt eu
Dar Arcoş ce mi-şi făcea?
La fîntînă că mergea

https://biblioteca-digitala.ro

Şi cu Gerul aşa vorbea :
— *Hai Gerule să ne batem.*

Din citatul de mai sus se constată fără dificultate că primele trei versuri sînt legate între ele prin aceeaşi rimă, după care urmează un vers nerimat; următoarele patru sînt dispuse în perechi, al cincilea e aparent nerimat, dar are rima la cezură, pentru ca abia al şaselea să fie nerimat; din nou un vers cu rima la cezură, o pereche şi o terţină şi iar un vers nerimat. Versurile albe :

1. Nimerit-a să se bată;
2. Ca el, măre, să se bată.
3. Hai, Gerule, să ne batem !

Dispunerea lor este aparent întîmplătoare, dar asimetria secvenţelor nu ne spune nimic pentru că aici accentul cade pe semnificaţia versului alb care include şi apasă pe ideea de bătălie, de luptă, adică pe elementul esenţial al comunicării poetice în acest caz. Absenţa rimei în acele trei versuri duce la scoaterea lor din sistem. Nemarcate de elementul rimă, cele trei versuri capătă totuşi o marcă-zero, prin care se stabileşte o opoziţie cu restul. Deci opoziţia marcat/nemarcat devine în acest caz relevantă. Semantica versului dovedeşte că alegerea n-a fost întîmplătoare, ci instinctiv, desigur, interpretul popular a simţit că în aceste versuri şi mai ales în verbul „a bătea" rezidă esenţa poemului. În acelaşi sens apar versurile nerimate şi în *Chira* (Teodorescu, p. 562) care începe astfel : „În vadul Brăilii/ În scursul Dunării/ Printre caicele/ Mai în jos de schele/ *'Carcă-mi se-ncarcă*/ Două-trei sandale/ Nouă galioane/ *Dar ce mi se-ncarcă?*/ Fir şi ibrişin/ Şi postav de-ăl bun/ *Şi cine le-ncarcă?*/ Un arap buzat/ Negru şi ciudat " etc. Stilistic, prin absenţa rimei, cele trei versuri subliniate se află în opoziţie cu restul poemului, sînt mai reliefate şi trezesc în chip firesc interesul auditorilor sau cititorilor pentru ele. Se poate constata că primul accentuează, prin repetare, ideea de încărcare exprimată afirmativ, iar următoarele două, sub forma unor întrebări retorice, insistă pe ideea pregătirii de plecare, introducînd în acelaşi timp şi personajul care va declanşa acţiunea.

c) Dacă aici rolul versurilor nerimate era de a accentua o idee (de bătălie, de încărcare), în alte cîntece ele au rostul de a marca pe combatanţi, pe erou, pe opozant, şi adesea pe adjuvant. *Mistriceanul* (Păsculescu, p. 170—174) debutează cu un loc comun, ce ne plasează într-o atmosferă incertă, fabuloasă. Sub aspectul rimei sînt patru perechi de versuri, ultimul cu rima la cezură, după care notăm un vers nerimat : 1. *Săvai Mistricean voinic.* Urmează o lungă secvenţă perfectă din punct de vedere al rimei. Blestemul mamei începe şi el cu două versuri rimate : „Nani-mi-te, liuliu-mi-te/ Pui de şarpe sugă-mi-te/", după care iar un vers nerimat : 2. *De sub talpa casei noastre.* Cele două versuri nemarcate de rimă au aici funcţia de a-i evidenţia pe eroi — Mistricean şi Şarpele—, dar după cum se vede accentul nu cade pe şarpe ca atare, ci pe unul anumit : *De sub talpa casei noastre.* Opoziţia dintre actanţii principali este marcată, pe lîngă absenţa rimei, şi prin mijloace specifice în interpretarea cîntecului epic (interogaţia retorică). Adjuvantul eroului, în cazul de faţă „Un voinic de Ciobîlcie/ Cu sabie demischie", este introdus în poem prin acelaşi procedeu — un vers nerimat marchează intrarea lui

https://biblioteca-digitala.ro

în acțiune : 3. *Voinicelul că sosea.* Dacă în versul de prezentare a eroului se insista pe calitatea acestuia („voinic"), în cel consacrat opozantului se produce o individualizare, o particularizare cum arătăm, în prezentarea personajului ajutător accentul cade pe sosirea sa la locul încleștării. Situația identică în *Monogr. Dolj*, p. 151—156.

Într-o variantă a aceleiași teme versurile cu rima zero au exact aceeași funcție — de individualizare a personajelor :

O nevastă tinerea
Măritată de iarna
Și nevasta că-mi avea
Ea mi-avea un copilaș...
. . . . . .

și :

Cum mă sugi maică pe mine
Așa șarpele pe tine,
Da' șarpele asculta
De la gura omului
Din dogoarea focului.

Individualizarea aceasta intervine des pe parcursul cîntecului. Tot printr-un vers șablon și el cu rima zero este introdus adjuvantul :

Da Voinea cînd îl vedea
— Lele, vere, măi Iovane
De ce stai și mă privești
Ori nu vezi cum necăjesc. (C. Sandu Timoc, p. 76).

Că marcarea personajului prin versuri cu rima zero nu e întîmplătoare și nici un ține, eventual, de stilul individual al unui cîntăreț, ne-o dovedește prezența fenomenului în numeroase alte cîntece epice. În atmosfera tipică de petrecere a cîntecelor epice se distinge opoziția dintre meseni („Toți mi-și bea, se-nveselea/ De nimenea nu gîndea") și Antofiță care „nici nu bea, nici un mînca/ Numa cu ochii se uita" și, pe de altă parte, opoziția dintre aceiași meseni insensibili la frămîntările tînărului și bătrînul Vioară, tatăl său. Sublinierea celor două personaje pe care cîntărețul vrea să le scoată din comun se face și prin mijlocirea rimei în sensul celor afirmate mai sus. Aici interpretul îmbină mijloacele interpretative — interogația retorică, poate și recitativul — cu procedee strict literare — versul nerimat —, reliefarea fiind astfel mai pregnantă, iar intenționalitatea ei incontestabilă. Iată-l pe Antofiță : „Cu pahar cine le lumea? *Antofiță al lui Vioară*/ El nici nu bea, nici nu mînca/ Numai din ochi se uita" și pe bătrînul Vioară : „Cine seama că-i lua?/ *Numai Vioară ăl bătrîn*/ Cu bărbuța pînă-n brîu". Între cele două personaje, aflate sub reflectorul atenției noastre, se vor stabili anumite raporturi pe care cîntecul le evidențiază prin mijloace similare. Astfel, prin două versuri nerimate se marchează opoziția dintre erou și Vioară : „Antofiță, fiul taichii,/ Eu, taică, am îmbătrînit". Este o opoziție clară între tînăr și bătrîn, între fiu și tată, între neexperimentat și experimentat, la marcarea căreia contribuie fiecare element în parte : Antofiță/ eu ; fiul/taică ; fiul taichii/am îmbătrînit. În același sens vezi și *Monografia Dolj* II, p. 1—2 : „Antofiță al lui Vioară/Moșu' tău vînător vechi"...

Ca și în *Mistriceanul*, personajul ajutător este indicat tot prin versuri nerimate, doi membri ai unei perechi de opoziții : „Nimenea nu-l

https://biblioteca-digitala.ro

auzea/ Să vezi mic de purcăraş". Se poate observa că acest mod de prezentare a personajelor funcţionează aici ca un model reductibil la dicotonomia: toţi (ceilalţi)/el (Antofiţă, Vioară, purcăraşul).

În legătură cu acest text ar mai fi de făcut o observaţie. Opoziţia bătrîn/tînăr, ce se stabileşte în prima parte a cîntecului, duce la încălcarea de către Antofiţă a interdicţiei, ceea ce declanşează aparent o nouă opoziţie — erou/Vidra. Ne-am fi aşteptat ca şi aceasta să fie marcată printr-un element oarecare — în cazul de faţă, potrivit modelului relevat, printr-o opoziţie toţi/el, suplimentată de absenţa rimei. Nimic din toate acestea. Explicaţia ar putea sta în sensul esenţial, primar al cîntecului, izvorît din opoziţia fundamentală bătrîn/tînăr, deci dintr-un conflict între generaţii, în care Vidra, întruchiparea monstruoasă, nu joacă rolul unui opozant, ci doar al unui mijlocitor, al unui instrument în pedepsirea încălcării interdicţiei. Funcţia lui e de pedepsitor implacabil, ceea ce exclude ideea de luptă, de confruntare atîta timp cît rezultatul acesteia nu stă nici un moment sub semnul întrebării; pedepsirea era obligatorie, cerută de logica poemului şi de mentalitatea care-l guvernează.

Într-o variantă mai recentă se constată o schimbare de mentalitate marcată şi de dispunerea versurilor nerimate. Apariţia eroului este subliniată prin două versuri cu rima zero: „Antofică a lui Vioară/Călare pe-un pui de zmeu". Singularizarea personajelor, ca şi opoziţia tînăr/bătrîn, pe care varianta anterior analizată insista în mod deosebit, sînt destul de estompate aici. Schimbarea semnificaţiei cîntecului se vede mai ales în finalul său. Antofică, salvat de însuşi Vidros de la moarte, îl ameninţă pe acesta, ceea ce îi atrage uciderea. Vidrosul devine deci un opozant, faţă de varianta cealaltă în care era doar un executor al pedepsei. Că se transformă în opozant ne-o dovedeşte marcarea lui printr-un vers nerimat: „Antofică ce făcea?/ La năvodari poruncea/ Trageţi-l voi acum/ *Pe Vidros că l-am prins*". (C. Sandu Timoc, p. 83).

Cu aceeaşi funcţie e prezentată rima zero şi în alte contexte, ca, de pildă, în *Copilaş roman* (Păsculescu, p. 223), unde actantul negativ este introdus printr-un vers nerimat care semnatizează ideea de singularitate, de unicum: „Slobozea două săgeţi/ Surpa la tătari trei roţi/ *Numai unul rămînea*/ Cu picioarele de lemn/ Şi cu mîinile de fier" sau „Cînd soarele c-a sfinţit/ Toţi tătarii a isprăvit/ *Şi-aruncă ochii la vale*/ *Vede-un mic de Mîrzăcel*" (Brăiloiu, p. 106).

d) Aici, ca şi în alte cazuri, cum vom vedea, absenţa rimei este generată şi de nevoia de claritate. Se poate observa cum pasajele-cheie ale unui cîntec se dispensează de elementul rimă, care încorsetează oricum exprimarea. Repetăm că astfel de secvenţe nerimate apar în contexte în care rima este bine şi bogat reprezentată. Iată ca exemplu: *Moldovean şi Dobrogean* (Păsculescu, p. 265—266), care începe astfel: „Foaie verde de lipan/Tinerel de moldovean/ Pe-un cal negru dobrogean/ Cu-un galben de buzdugan/ Atîrnat într-un găitan/ De stătuşi de mă-ntrebaşi/ Adevărul spune-ţi-aşi/ Foiţică tămîioară/ Aseară pe chindioară/ *Prin mine că mi-a trecut*/ *Trei singiruri de robii*/ *Alea m-a plătit cu foc*/ *Că-n singirul dinainte*/ Erau juni fără mustaţă/ Ce acuma, frate, se-nvaţă/ Să strîngă copila-n braţă!/ *Şi-n singirul din mijloc*/ Era fete cu bani în cap/ Unde le vezi mori de drag/ *La capu' singirului*/ Era o fată sme-

https://biblioteca-digitala.ro

dioară/ Cu cosița gălbioară/ *Și-n singirul de pe urmă/ Erau neveste tinerele*/" etc. Absența rimei în versurile subliniate nu este nici cum întîmplătoare; ea este și aici o marcă stilistică cu consecințe semantice. Nenorocirea ce va declanșa aventura eroică, succesiunea captivilor, individualizarea „fetei smedioare" se realizează prin intermediul versurilor cu rima zero.

Tot din nevoia de claritate apar versuri albe și în varianta analizată din *Antofiță al lui Vioară*. Cînd bătrînul se adresează fiului, interpelarea este foarte normală, obișnuită, cotidiană aproape, și cîntărețul renunță la rimă: „Antofiță, fiul taichii/ Ce stai tu trist și mîhnit?". La fel în secvența în care eroul arată cauza întristării, în fond motivarea faptelor sale ulterioare, motivarea întregii acțiuni; se renunță la constrîngerea rimei în favoarea clarității expunerii, căsătoria fiind factorul determinant al faptelor sale: „Nu aseară/ Alaltăieri seară/ Logodna că mi-ai băut-o/ Cu fata lui domn Stirbei/ Fata, taică, a aflat/ Că sînt fecior de boier mare/ Tot vătaf de năvodari/ Și ea, taică, mi-a trimes/ Carte albă, slovă neagră/..." Referindu-se la poezia populară, Eminescu scria: „Lăsînd la o parte tot ce e nenatural, ea nu e decît limba simțămîntului și, pentru ca această limbă să fie totdeauna curată, adeseori se renunță la rimă și, căutîndu-se cuvîntul cel mai apropiat, nu se impune nici o silă în construirea versului". Observația marelui poet este, cum se vede, întemeiată, exactă, verificată.

Cum în *Roman voinicul* important era să se sublinieze mulțimea adversarilor, se renunță la potrivirea finalurilor de vers, cîștigîndu-se în exactitate; rima zero devine astfel un accent semantic: „Ian tu bine să te sui/ Sus în naltă de movilă/ Să vezi turcii cîți or fi/ ... Nu cinci-șase mii de turci/ Nici zece sau cincisprezece/ Ci douăzeci de mii de turci".

În *Românaș* (Brăiloiu, p. 148) nevoia de claritate determină prezența unor lungi perioade arimice care se suprapun tocmai cu secvențele centrale sau în orice caz cu cele asupra cărora interpretul popular vrea să atragă atenția. Conflictul inițial are ca protagoniști pe Din, Costandin și coconaș Roman și tătari, identificați astfel: „De-o fi ceață de la cer/ Noi să bem și să mîncăm./ De-o fi pulbere de drum/ De război să ne gătim/ Nu era ceață de cer./ Era pulbere de drum". Un alt episod asupra căruia se insistă prin absența rimei este acela al luptei dintre copilașul Roman și tătari: „Și-ncepea de mi-și tăia/ Tăia vineri-una/ *sîmbătă două*/ *Duminică pînă-n prînz*/' *Nota-n sînge pînă-n gît*/ *Și-n noroi pînă-n genuche*" (id.). La fel în *Mistricean* (Păsculescu, p. 170—174), a cărui semnificație majoră — inevitabilitatea împlinirii blestemului de mamă — este subliniată, din punctul nostru de vedere, printr-un grup de versuri cu rima zero: „Dă-te jos să te mănînc/ Că din mîna mea nu scapi/ Nici în ceri, nici în pămînt/ Nici în gaură de șarpe/ Nici în pîntece de maică/ Care pe lume nu se poate!". Deși replica aparține în poem șarpelui, ea vine mai degrabă din partea interpretului, este un fel de comentariu moral al acestuia, cel puțin două versuri susținînd afirmația: „Nici în gaură de șarpe" și „Care în lume nu se poate". În varianta din *Vechi cîntece...*, p. 52—56, puținele versuri nerimate au tocmai acest caracter de comentariu, de participare activă și afectivă a cîntărețului la cele

https://biblioteca-digitala.ro

relatate: „Țipă-mi, vere, țipă-mi, dragă" și „Ca să știți cu adevărat" insistă tocmai pe nenorocirea eroului, generată de blestemul mamei.

Extinzînd observația, s-ar putea spune că prezența versurilor albe, în contexte rimate, cu funcții bine definite, cum am văzut, ține de arta interpretativă a cîntărețului și derivă din specificul comunicării în cazul cîntecului epic. Acesta presupune cu necesitate un auditoriu, nu poate exista în afara relației interpret/ ascultător. Bunii interpreți — și prin ei categoria ca atare — și-au creat un arsenal de mijloace prin care captează atenția ascultătorilor, îi atenționează asupra elementelor socotite de ei importante, accentuează ideea morală ce convine mentalității lor și celor care îi audiază. Întrebările retorice, recitativul epic, comentariile personale exterioare poemului sînt astfel de mijloace, și ele apar, adesea, în poezie lipsite de rimă. Absența acesteia (nedeliberată desigur, adesea fortuită) devine pe plan stilistic relevantă, versurile cu rima zero căpătînd funcții diverse în poem.

Ca frecvență, fenomenul în discuție, deși nu acoperă întreaga arie a cîntecelor investigate, este totuși destul de prezent (numeroasele citate de pînă aici ne confirmă) și apare ca un procedeu literar cristalizat, îndreptățindu-ne să tragem următoarele concluzii.

III. 1) Prezența versurilor nerimate, în contexte care cunosc rima, nu este întîmplătoare, ci presupune existența, în sistemul nostru de versificație, a unui mod particular de subliniere stilistică-semantică a anumitor elemente, situații. „Printre segmentele marcate cu aceleași rime apar, uneori, în poezia orală românească și versuri nerimate. Acestea nu se datoresc licenței poetice, ci au rostul de a sublinia anumite momente ale comunicării" [5].

2) Din analiză s-au desprins ca cele mai recurente funcții ale rimei zero: a. funcția structuratoare; b. funcția de accentuare, de insistență asupra unei anumite idei; c. funcția de marcare a personajelor, a opozițiilor dintre ele; d. rolul de a favoriza exprimarea clară, neechivocă, a aspectelor esențiale ale comunicării.

3) Prezența acestor versuri, cu strictă funcționalitate în cîntecele epice, se explică prin însuși specificul comunicării în categoria respectivă și este generată de relația interpret-ascultător, care cere cu necesitate marcarea prin diverse mijloace a elementelor esențiale ale discursului.

4) Resortul psihologic în virtutea căruia atenția auditorilor (cititorilor) cade asupra versurilor nerimate stă în așa-numita „așteptare frustrată". „Rima avertizează urechea că un grup ritmic este complet și că un altul va veni; atîta timp cît rima a doua n-a fost auzită, spiritul este în atenție" [6].

5) Suprapunerea versurilor nerimate cu mijloacele interpretative proprii genului (întrebare retorică, recitativ etc.) este un argument în plus pentru demonstrația noastră.

---

[5] M. Pop, *Caracterul formalizat al creației orale*, în „Secolul 20", 1967, nr. 5, p. 159.

[6] M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, 1932, ed. a 8-a revăzută, p. 36—37.

https://biblioteca-digitala.ro

LA RIME ZÉRO DANS LE CHANT ÉPIQUE HÉROÏQUE

L'existence des vers blancs (sans rime ou à la rime zéro) dans des contextes rimés constitue un phénomène stylistique avec des conséquences sémantiques dans la poésie populaire. L'analyse de quelques thèmes du chant épique héroïque démontre que les vers à la rime zéro ont les fonctions suivantes : a) la fonction de structurer le message poétique ; b) la fonction d'insister sur l'idée fondamentale du poème ; c) la fonction de marquer les actants, les personnages du chant ; d) le rôle d'exprimer clairement, sans équivoque, les passages significatifs du poème.

https://biblioteca-digitala.ro

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI (III)

CONSTANTIN MOHANU

B. COLINDATUL COPIILOR

Colindeții — Obiceiul colindeților se păstrează în toate satele Loviștei, inclusiv cele de pe Valea Lotrului. În trecut, colindeți se numeau colăceii făcuți special pentru copii, dar cu timpul s-a ajuns ca noțiunea să includă orice dar oferit copiilor în noaptea spre Ajun sau în dimineața Ajunului.

Din informațiile primite reiese că, în trecut, în toate satele, copiii umblau după colindeți în noaptea zilei de Ajun (23 spre 24 decembrie). Astăzi numai în satele Racoviță, Grebleşti, Balota, copiii, cu trăistuțele de gît, umblă după colindeți de cu seară sau după miezul nopții, în așa fel încît să termine o dată cu zorile. În aceste sate copiii merg din casă în casă și primesc colindeții, după ce dau ocol mesei pe care sînt așezate de cu seara darurile. Cu privire la obiceiul de a se înconjura masa, în timp ce se urează, iată ce ni se relatează în satul Gruiul Lupului de către Pătru Talpoș, de 52 de ani: „Mai de mult, cînd eram eu copil, umblam prin sat după colindeți noaptea. Mergeam pe la toate casele. Dădeai ocol la masă și după aia-ți dădea colindeți. Azi se strîng toți la un loc, dimineața. Numai la Racoviță mai umblă noaptea".

În satele în care colindeții se dau în ziua de Ajun, copiii pornesc de pe cînd începe să se lumineze de ziuă, străbătînd satul de la un capăt la altul. Copiii intră în casă, uneori gospodarul îi așteaptă cu darurile la poartă (Clocotici, Copăceni, Călinești, Proieni, Brezoi, Malaia, Ciunget, Voineasa). Cei cu casele mai izolate vin în centru la rude, prieteni, și aici împart colindeții. În Malaia și Voineasa copiii pleacă de la o casă anume. În alte sate se strîng toți la un loc de obicei în centrul satului.

În asemenea situații, cînd toți copiii se adună la un loc (măsură care pare a se fi impus pe alocuri pentru ordine, după cel de-al doilea război mondial), copiii se așază în rînd, după ce, mai înainte, în grupuri, grupuri, au făcut urările, iar sătenii trec cu desagii sau cu sacul de colindeți pe la fiecare. Alteori, sătenii formează un șir, iar copiii merg pe la fiecare.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 505–519, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Astăzi, rareori, alături de copii umblă și bătrînii (Brezoi, Voineasa). Din informațiile primite reiese că, în trecut, bătrînii și oamenii „cei mai scăpătați" mergeau în toate satele după colindeți.

Aproape toate urările încep sau se termină cu „Bună dimineața la Moș Ajun !". Sînt sate însă care, paralel cu această formulă comună întregii țări, folosesc altele, strigate numai pe uliță, al căror înțeles e greu de deslușit, înșiși locuitorii satelor respective neputîndu-le da nici o explicație: „Bună zău !" (Clocotici, Copăceni, Racoviță); „Bună zolo !" (Greblești, Cîinenii de Vîlcea, Robești, Balota); „Bună jolo !" (Cîinenii de Argeș). În aceste sate, numai cînd se intră-n casă se strigă „Bună dimineața la Moș Ajun !". Dacă „Bună zău !" ar putea fi explicată ca o deformare, probabil pentru sonorizare, de la „Bună ziua !", în privința celorlalte formule nu putem face nici măcar presupuneri. (Formula „Bună zău !" ar putea avea legătură și cu termenul „zăurit" —„colinde de zăurit" — întîlnit în sudul Transilvaniei, îndeosebi în Țara Oltului, și folosit pentru desemnarea colindelor cîntate în zorii zilei.)

Unele urări de colindeți sînt de fapt o interpelare a gazdelor. „Bună dimineața la Moș Ajun !/ Ne dați ori nu ne dați?" constituie principalul mijloc prin care copiii își anunță sosirea, după care urmează alte urări în strînsă legătură cu darurile sau urări prin care casei respective i se „menește" sănătate și bogăție. Am întîlnit și unele imagini remarcabile: „La puțu cu razele/ Răsărit-a soarele./ Nu e soare răsărit,/ Și e Moș Ajun sosit" (Bumbuiești).

Cele mai multe urări scontează însă efecte umoristice.

În trecut erau unele urări și cu accente sociale: „La casa de om sărac,/ S-a gătat făina-n sac/ Și n-ar' să facă colac" [35] (Boișoara).

Trebuie remarcat că, dacă la alte urări, cu prilejul sărbătorilor de iarnă, pe lîngă daruri se dau și bani sau numai bani, la colindeți nu se dau niciodată bani, ci numai colăcei, covrigi, pîine, turtă, biscuiți, mere, pere, gutui, nuci, alune, bomboane etc. Mai de mult se dădea și mălai copt în țest (Gruiul Lupului).

Urarea la colindeți, pițărăii din Transilvania și chiar *Sorcova*, în parte, au evident o origine romană, lucru demonstrat de similitudinile cu obiceiurile Calendelor lui ianuarie, chiar textul („urarea") părînd a fi traducerea directă a unor texte latine tîrzii, menționate de Du Cange [36].

Obiceiul colindeților, alături de colindele feciorilor, păstrează cel mai bine unul din sensurile originare majore ale colindatului: ritual de fecunditate.

Referitor la semnificația obiceiului de a da colindeți, în majoritatea satelor s-a răspuns: „Așa am apucat din bătrîni"; „Așa e datina"; „Așa-i legea din bătrîni". În alte sate, pe lîngă invocarea aceleiași datini, ni s-a spus: „Trebuie să dai colindeți dacă vrei să ai noroc și spor în

---

[35] Versuri asemănătoare cu cele întîlnite în poezia de inspirație folclorică a lui Octavian Goga, *Colindă*: „Moș Crăciun, Moș Crăciun !/ La casa de om sărac/ S-a gătat făina-n sac/ Și n-avem să-ți dăm colac.../ Moș Crăciun !".

[36] Du Cange, *Glosarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, 1844, III, p. 962.

https://biblioteca-digitala.ro

toate: în vite, în oi, în bucate" [37] (Mlăceni, Bumbuiești, Gruiul Lupului, Boișoara, Găujani, Proieni, Sălișteș); „Dacă nu dai colindeți nu-ți nojește nimic" (Clocotici, Copăceni, Racoviță). La aceasta am putea adăuga și faptul că în Bumbuiești, Copăceni, Racoviță, se obișnuiește ca, din colăceii luați drept colindeți, să se fărîme cîțiva în hrana vitelor. În Titești, Călinești, Proieni, există și credința potrivit căreia colindeții se dau ca să fie pomană celor 14 000 de prunci tăiați din porunca lui Irod.

Steaua — În zilele de 25, 26, 27 decembrie băieții între 8—12 ani merg cu *Steaua*, iar cei mai mărișori, pînă la 15—16 ani, cu *Irozii (Craii, Vicleimul)*.

Cu *Steaua* merg în exclusivitate numai băieții și aproape întotdeauna cîte trei, dintre care unul poartă steaua, iar altul este casier. Cîntă întotdeauna numai în casă, cu fața la răsărit, cel care poartă steaua fiind la mijloc. În timp ce se cîntă, steaua este mișcată ritmic într-o parte și în alta, legănată adesea în ritmul melodiei.

Steaua este confecționată chiar de copii sau de cei mai în vîrstă. Se compune dintr-un disc de lemn în care sînt înfipte lateral 5 sau 6 „cornuri" tot din lemn, în formă de con. În spate discul se prelungește cu o bară de lemn, „mîner", cu ajutorul căreia se ține steaua. Uneori discul este retezat, la dimensiunile potrivite, din trunchiul unui copac, cornurile stelei constituindu-le crengile tăiate în egală măsură.

Discul, ca și cornurile, se împodobește cu hîrtie de diferite culori. De cele mai multe ori capetele cornurilor sînt unite printr-o sîrmă care, împodobită și ea cu hîrtie colorată. La aceasta se adaugă și ghirlandele de hîrtie încrețită, „ciucurii" care spînzură la capătul fiecărui corn. Se mai obișnuiește ca în capătul cornului de deasupra să se pună și un mănunchi de busuioc. Rareori, în partea de sus a stelei se pune și un clopoțel.

Executată ingenios, steaua devine adeseori un măiestrit obiect de artă populară.

În același sat umblă mai multe grupuri de „stelari", în așa fe încît, în cele trei zile, o casă e vizitată uneori chiar de zece cete, dacă ținem seama și de cei veniți din satele vecine.

La intrarea în curte, copiii întreabă: „Primiți *Steaua*?". Rareori li se răspunde negativ și niciodată nu sînt refuzați copiii vecinilor, ai neamurilor și prietenilor gazdei, care, bineînțeles, primesc și bani mai mulți. Copiilor veniți cu *Steaua* li se dau, aproape în toate cazurile, numai bani. În satul Bumbuiești exista și o urare [38] spusă de cel care primea banii: „Să fie de bine la mic și la mare,/ La toți cîți se află-ntr-astă adunare!/ Poftesc sănătate la toți totdeauna,/ Multă veselie și inimă bună,/ Vivat, să trăiască toți cîți sînt în casă/ Și să ospăteze la

[37] A se urmări în acest sens și semnificația atribuită darurilor oferite feciorilor colindători, în „R.E.F.", nr. 4, 1970.

[38] Pentru același sat a se urmări și *Urarea colacului* din capitolul *Colindatul feciorilor*, în „R.E.F.", nr. 4, 1970; o „rație" către cei din casă la cîntecele de stea consemnează și Tudor Pamfile în *Crăciunul*, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro

această masă!" (urarea se spunea cînd gazdele erau găsite la masă). Seamănă cu cea tipărită de Anton Pann.

Dacă, aşa cum am văzut, colindătorii merg cu colindul numai în satul lor, „stelarii" umblă şi în satele vecine şi chiar mai departe, la distanţă de zeci de kilometri, pînă în Ţara Oltului şi la Sibiu, ca şi cei care merg cu *Irozii*, *Capra* şi chiar cu *Sorcova*.

Irozii, *Craii* — Nici *Irozii*, *Craii* (*Vicleimul*) nu diferă prea mult de textele tipărite. Cu *Irozii* merg de obicei şapte băieţi (între 12 şi 16 ani), care îşi împart următoarele roluri: cei trei crai (*Melchior*, *Baltazar*, *Gaspar*), *Irod*, *Soldatul*, *Ciobanul* şi *Pruncul*. Toţi poartă coifuri de hîrtie colorată, trase peste căciulile de miel. În rest sînt îmbrăcaţi întotdeauna într-o ţinută cît mai sărbătorească (costume naţionale). Fiind iarnă, cămaşa albă, cusută cu mătase sau arnici, este îmbrăcată peste o flanelă groasă de lînă. Pe piept, în diagonală, poartă o panglică tricoloră sau se încing cu bete ţesute în culorile tricolorului. *Craii*, *Irod* şi *Soldatul* poartă fiecare cîte o sabie la şold. Atît spada cît şi teaca sînt îmbrăcate în hîrtie colorată sau vopsită de cele mai multe ori în roşu. *Ciobanul* şi *Pruncul* au cîte o bîtă de corn, adesea incrustată cu briceagul. Coifurile şi spada sînt făcute de fiecare în parte, existînd în permanenţă preocuparea de a le executa cît mai artistic.

Alaiul tinerilor astfel îmbrăcaţi oferă un frumos spectacol şi au întotdeauna prioritate faţă de stelari. Exista, pînă nu de mult, obiceiul ca aceştia să nu iasă înaintea *Irozilor*, să-i ocolească, contrar „craii" le stricau „steaua" cu săbiile, „le-o închina" [39].

De asemenea, se ocolesc şi cetele de *Irozi*, între ele, mai ales cele din sate diferite. Una trebuie să se plece celeilalte, fie s-o ocolească, abătîndu-se din drum, fie, dacă se întîlnesc brusc, să elibereze calea, stînd pe margine. Dacă nici una nu cedează, întîlnindu-se în mijlocul drumului, fiecare ceată, venind din direcţie opusă, se luptă cu săbiile şi cu bîtele, mai în glumă, mai în serios. Necedînd nici una din cete, „iese bătaie adevărată", lupta desemnînd pe cei învingători, care îşi vor face cunoscută victoria în satul respectiv şi în cele vecine.

„Spectacolul" *Irozilor* are loc întotdeauna în casă, fiecare din grup ocupînd un loc dictat de rolul ce-l joacă. Sînt momente anume cînd *Irozii* scot săbiile, le ridică în sus, le unesc într-un singur punct, sau le încrucişează. Rolul principal îl are Irod, cele mai multe dintre dialoguri ducîndu-se între el şi cei trei crai.

În final, după blestemul adresat „tiranului Irod", urmează, de cele mai multe ori, o urare de sănătate şi bogăţie adresată gazdei, după care primesc banii (numai bani, nu se oferă alte daruri *Irozilor*).

---

[39] Obiceiul de „a închina steaua" a fost atestat şi în alte părţi din Muntenia şi Moldova, dar numai cînd se întîlnesc două cete de stelari: o închină cei mai mici; îngenunchează în faţa celeilalte stele şi apleacă la pămînt, de trei ori, steaua lor. Apoi steaua biruitoare pleacă unde vrea, iar cealaltă trebuie să apuce în direcţie opusă (Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 132—135).

https://biblioteca-digitala.ro

Cu *Irozii* se umblă aproape în toate satele Loviștei. N-a existat niciodată obiceiul *Irozilor* în Ciunget și în Săliște. În ultimul sat ni s-a relatat: „Cu *Craii* vin cei de la Brezoi și în satul nostru".

Obiceiurile de Anul Nou, fie că se desfășoară în ajunul sau în ziua de 1 ianuarie, au un pronunțat caracter agrar, mult mai pregnant decît obiceiurile de Crăciun. Specificul agrar al sărbătorilor de Anul Nou este demonstrat îndeosebi de *Plugușor*.

Noaptea de Anul Nou, ca și noaptea Calendelor la romani, este petrecută fără somn, numai în veselie, deoarece, potrivit credinței populare, la fel de fericiți vor rămîne în tot timpul anului.

„Vrăjile" și „farmecele" de Anul Nou sînt aceleași străvechi superstiții, atestate încă din Antichitate și existente la toate popoarele, în momente similare din an. Ele erau bazate pe principiul magico-simpatetic.

Plugușorul — Obiceiurile din faza a doua a sărbătorilor de iarnă, legate de Anul Nou, sînt așteptate și împlinite mai ales de copii. În ajunul sau în ziua Anului Nou se merge cu *Plugușorul*, *Sorcova*, *Capra*.

Plugușorul este întîlnit în toate satele, cu excepția unuia singur, Ciunget (sat mai nou). Băieții între 10—16 ani, cu bice și clopote de la oi, pornesc asupra serii din casă în casă și urează pentru Anul Nou care începe a doua zi. Caută să termine tot satul de urat pînă la orele 12 noaptea. („Nu trebuie să-i apuce Anul Nou".) Cu *Plugușorul* merg separat grupuri, grupuri de cîte 5—6 băieți, fiecare avînd cîte un bici și cît mai multe clopote, pe care le leagă la brîu sau la genunchi, producînd asemenea zgomot, că ai impresia că zeci de turme de oi și cirezi de vite s-au revărsat pe ulițele satului.

În satele Titești, Bratovești, Bumbuiești, Gruiul Lupului, Boișoara, Găujani, Cîinenii de Argeș (mai rar), Călinești, Proieni, Brezoi și Malaia, pe lîngă bice și clopote, fiecare grup mai mare și cîte un „buhai", de unde chiar denumirea obiceiului *Plugușorului* este preschimbată în *Buhai*.

„Buhaiul" este alcătuit dintr-o putinică (în unele sate denumită „butic") astupată la un capăt cu piele de oaie sau de capră, argăsită, în care este fixat, la mijloc, un mănunchi de fire de păr de cal. Udate cu apă și petrecute în continuu, cînd printr-o mînă cînd prin alta, firele produc un zgomot care, amplificat de putinică, imită mugetul buhaiului (în vechime și dialectal = taur). „Buhaiul" este purtat de obicei subsuoară.

Urarea de *Plugușor* și de *Buhai* este aceeași. Ea este spusă cu voce cît mai tare de unul din flăcăi și ritmată într-un mod caracteristic (modul de ritmare, cu modulații de voce, amintește întrucîtva de descîntece). Urarea, destul de lungă, atingînd 300—400 de versuri, nu diferă, în general, de *Plugușoarele* cunoscute.

Trebuie menționat însă că, acolo unde se folosește, „Buhaiul", mugește fără întrerupere de cînd începe urarea pînă se termină, prin aceasta secundînd acțiunile gospodărești din urare: aratul, semănatul etc.

Prezența în curtea gazdei și-o fac simțită prin pocnete de bici și agitarea clopotelor. Dacă li se răspunde afirmativ la întrebarea „Primiți

https://biblioteca-digitala.ro

pluguşorul?", începe urarea, contrar pornesc spre altă casă. Pentru urare primesc, în general, bani, rareori, colaci, cozonac.

Asociaţii se pot face şi între urarea *Pluguşorului*, în general cunoscută, şi *Minciuna colacului* „povestea versificată a pîinii", de la încheierea colindatului feciorilor (Brezoi, Voineasa).

Uneori „strigăturile" *Pluguşorului* ţintesc efecte umoristice: „Noi sîntem de la Cuca/ Unde se face mămăliga cît nuca/ Şi-o păzesc 12 cu măciuca/ Să n-o mănînce furnica" sau „Sîntem de la Boloboc/ Un' să ard sarmalele pe foc" (Clocotici).

Întîmplări şi vorbe de duh cuprind în general toate urările *Pluguşorului*. Descrierea muncilor agrare include părţi de umor, care au menirea de a înveseli pe cei ce ascultă, ca şi oraţiile de nuntă. Acestea sporesc veselia generală a zilei de Anul Nou, socotită *festum incipium*, în care tot ceea ce face omul trebuie să fie de bun augur.

Peste tot, cei care umblă cu *Pluguşorul* (*Buhaiul*) nu se maschează, cu excepţia Brezoiului, unde, din ceată, se maschează cîţiva în ţigani şi ţigănci.

Sorcova — Nelipsite din nici un sat sînt urările legate de sorcovit, specific Munteniei [40]. Confecţionată de copiii înşişi sau de cei mai în vîrstă, sorcova diferă de la sat la sat. De cele mai multe ori este făcută dintr-un bastonaş de lemn, împodobit cu flori de hîrtie în diverse culori, cu poleială, beteală, sau înfăşurat cu bete colorate cu mărgele, avînd la vîrf întotdeauna un mănunchi de busuioc. Cîteodată, alături de mănunchiul de busuioc se mai prinde şi o batistă cu cusături. Alteori, sorcova, atunci cînd nu e cumpărată de la oraş, are mai multe braţe, dispuse în formă de ramură, de care se prind, de asemenea, ghirlande din flori de hîrtie. Am găsit indicaţii potrivit cărora, în trecut, sorcova era făcută din ramuri de măr, de păr sau de trandafir.

Datina răspîndirii în toată Europa „prezintă uimitoare analogie cu datina romană a împărţirii de ramuri verzi (*strenae*) de la Calendele lui ianuarie, cu scopul de a provoca sănătate. Ea chiar şi era patronată de Strenia, zeiţa sănătăţii" [41].

Cu *sorcova* merg copiii pînă la 10—12 ani, în majoritatea satelor în dimineaţa zilei de Anul Nou, numai în satele Bratoveşti, Bumbuieşti, Gruiul Lupului, Boişoara, Găujani în seara zilei din ajunul Anului Nou. Copiii (băieţi şi fete) merg din casă în casă şi sorcovesc pe toţi membrii familiei (se sorcovesc şi cei întîlniţi în drum): îi ating de mai multe ori ritmic pe frunte cu sorcova (cu mănunchiul de busuioc), în timp ce scandează urarea. *Sorcova* se sfîrşeşte, ca toate obiceiurile de Anul Nou, cu tradiţionala urare „La mulţi ani!", nelipsind nici menirea bogăţiei: „Cîte cuie sînt pe casă/ Atîţia galbeni pe masă". Urarea de bogăţie, transfigurată în metaforă, capătă o viziune edenică în urarea de la fereastră a copiilor, o adevărată „laudă a belşugului": gazdele sînt invitate să

[40] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, I, p. 155.

[41] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, 1931, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro

privească pe o „gură de vale" cum răsare soarele, dar nu e soare răsărit, ci turmele nenumărate de oi și vite, herghelii de cai și „murg împodobit,/ Cu șa de argint", care vin spre curtea stăpînului casei. Se redă și mișcarea, vrednică de penelul unui Breugel: „Și vouă vă vine/ Trei turme de oi/ Cu trei ciobănei./ Oile zbierînd/ și mieii zbătînd,/ Din codițe dînd./ Din codițe-nvoalte,/ 'Voalte răsucite,/ Cu-aur poleite".

Această laudă a belșugului, care are similitudini cu o urare-colind din zona Muscelului, am înregistrat-o numai într-un singur sat (Bumbuiești). Ea se cîntă la fereastră, înainte de a intra înăuntru pentru sorcovit. În casă se scandează *Sorcova*, cunoscută și în satele din jur.

O urare la *Sorcovă*, deosebită de cele frecvente în Loviștea, am întîlnit-o în satul Clocotici. După *Sorcova* obișnuită se trece la versuri cu imagini surprinzătoare, în care sînt păstrați și termeni arhaici: „Brichi, brichi, n-a vărsat,/ Nici cocoșii n-a cîntat,/Nici noi n-am întîrziat". Urarea făcută casei nu întîrzie să se realizeze: „Bate vîntul de din față,/ Umple casa de dulceață./ Bate vîntul de din dos,/ Umple casa de miros".

Copiii care merg cu *Sorcova* primesc ca daruri bani, dar și covrigi, mere, pere, nuci etc., la fel ca la colindeți.

Acolo unde nu sînt primiți, copiii, în satul Bumbuiești, obișnuiesc uneori să cînte o sorcovă-parodie: „Sorcova,/ Morcova,/ Veselina,/ Codina".

Capra. Brezaia — Dintre jocurile cu măști întîlnite și în Țara Loviștei, numai cu prilejul Anului Nou, cel mai frecvent este *Capra* sau *Căpriță*, denumită și *Brezaie*. Făcînd abstracție de *Vasîlcă*, obicei pierdut, și de *Jian*, întîlnit numai în două sate (Cîinenii de Argeș și Cîinenii de Vîlcea), am putea spune că e unicul.

Din cele peste 30 de sate cercetate am înregistrat obiceiul numai în Perișani, Mlăceni (și în celelalte sate ale fostei comune Perișani), Titești, Bratovești, Clocotici, Copăceni, Gruiul Lupului, Boișoara, Găujani, Proieni, Brezoi. În Voineasa, cu *Capra* umblă numai în ultimul timp, „după ce a venit un băiat din Moldova". În Greblești și Racoviță „*Căpriță* se făcea mai de mult, acum vin din alte părți". Valea Lotrului constituie zona în care *Capra* este întîlnită cel mai rar. În Brezoi, deși obiceiul există mai de mult, ni s-a relatat: „Se face și de aici, dar mai mult vin de peste Olt" (din stînga Oltului, Loviștea propriu-zisă). Într-adevăr, de aici, din comunele Perișani, Racoviță, Boișoara, numeroase cete de flăcăi (12—16 ani), nu numai că merg cu *Capra* și prin satele din jur, unde obiceiul s-a pierdut (în Cîineni „vin din Găujani și Boișoara"), dar ajung pînă la Sibiu, la distanță de peste 50 km, unde sînt cunoscuți după port.

Am văzut că obiceiul este denumit *Capră* sau *Căpriță*. Am găsit însă în trei sate (Titești, Racoviță, Brezoi) și denumirea de *Brezaie*, alături de aceea de *Capră*. În Titești, în trecut, cel care purta *Capra* se numea *Unchiaș* (corespondentul *Moșului* din *Brezaia*). Însă numai într-un singur sat, Clocotici, se întîlnesc în jocul *Caprei* și elemente specifice *Brezaiei*, ce se joacă în satele de munte din jurul Cîmpulungului (Muscel), deși în acest sat i se spune tot *Capră* (a se urmări mai jos).

https://biblioteca-digitala.ro

Spre deosebire de jocul *Caprei* din alte părți ale țării, în Loviștea, aproape în exclusivitate, se maschează numai cel care întruchipează *Capra*, ceilalți fiind îmbrăcați ciobănește, în portul local. Capul este alcătuit dintr-un lemn, cioplit în așa fel ca să i se poată aplica pielea jupuită de pe un cap de capră adevărat, luat adesea și cu coarnele. Botul este despicat în două : partea de sus face corp comun cu restul capului, iar partea de jos este mobilă, în așa fel încît, manevrată cu o sforicică, fixată în această parte mobilă, face ca botul caprei să se închidă și să se deschidă, clămpănind într-una. În interior, botul este vopsit în roșu, uneori imitîndu-se cu vopsea sau fasole și dinții caprei. Capul este fixat într-un baston de lemn, avînd o lungime care permite ca, atunci cînd se imită mersul caprei, să ajungă pînă la pămînt. Cu o mînă se susține acest baston care sprijină capul măștii, iar cu cealaltă se trage, ritmic, de sforicica ce este trecută printr-un inel fixat în baston, executîndu-se clămpănitul.

În partea posterioară a capului este prins un „țol" ciobănesc, o scoarță vărgată sau o „învelitoare" din culori diferite, sub care se ascunde cel care întruchipează capra.

Cu *Capra* merg trei băieți : cel mascat în capră, unul care cîntă la fluier și al treilea care cîntă din gură. O dată început cîntecul de către cei doi, cel mascat în capră se apleacă, se sprijină, în față, pe baston și începe un joc săltat și tropăit. În timpul dansului, *Capra* se apleacă în dreapta și în stînga, își scutură capul, clămpăne din bot, ritmînd dansul, și se apropie mîngîietor sau amenințător de gazde, în hazul tuturor.

La sfîrșit *Capra* se apropie de stăpînul casei și, clămpănind scurt din botul de lemn, cere banii, care i se pun în bot. Banii, ținuți strîns cu ajutorul mecanismului manevrat de sforicică, sînt predați casierului, după care *Capra* clămpăne rar din bot și înclină capul în semn de mulțumire. Ridicîndu-se apoi în poziție verticală, fără să ia masca, părăsește casa, urmată de cei doi însoțitori.

Melodia de joc este în esență aceeași în toate satele care păstrează obiceiul, structura versului adaptîndu-se jocului.

Forma cea mai dezvoltată ca spectacol am întîlnit-o în satul Boișoara. Aici se cîntă și afară, și în casă. Afară se cîntă un grup de versuri prin care cei cu *Capra* cer gazdei să-i lase în casă pentru a se adăposti de ploaie : „Dă-ne drumu, găzdă,-n casă,/ C-afară plouă de varsă./ Și ne pică picurele,/ De pe garduri de nuiele./ Gazdă, dacă nu ne crezi,/ Ieși afară și ne vezi" [42]. (Versuri asemănătoare am întîlnit și în Clocotici.) În casă, *Capra* joacă, se culcă și se ridică, behăie. Pe parcurs, intervine și un recitativ : „Hei, pițele [căprițele] mele,/ Cu cercei și cu mărgele/ Și cu lupii după ele". În acest sat capra este evocată și ca folositoare

[42] Este izbitoare asemănarea acestui fragment din cîntecul *Caprei*, executat în curtea gazdei înainte de a intra în casă, și „colinda de intrare", „a ușii", „la fereastră", cîntată de ceata feciorilor colindători la Crăciun, în unele zone ale Transilvaniei distanțate de Țara Loviștei. Astfel în satul Galați, județul Alba, colinda de intrare, cîntată sau strigată, se reduce la versurile : „Slobozi-ne, gazdă,-n casă/ C-afară plouă de varsă" ; iar în Poeniță Tomii, județul Hunedoara : „Slobozi-ne, gazdă,-n casă,/ C-afară plouă de varsă,/ Dacă, gazdă, nu ne crezi,/ Ieși afară și ne vezi" (cf. O. Bîrlea *Colindatul în Transilvania*, *op. cit.*, p. 271—272).

https://biblioteca-digitala.ro

casei : „Capra noastră, capră bună,/ Ne dă lapte, unt și lînă./ Ne mai dă și iezișori/ Să-i tăiem de sărbători".

Un spectacol oarecum aparte îl oferă *Capra* în Brezoi, unde în afară de cele trei personaje, denumite aici *Capra*, *Ciobanul*, *Fluierașul*, mai apare *Cumpărătorul* și *Doctorul*, al căror rol este definit de numele ce-l poartă fiecare.

Caracteristici cu totul deosebite prezintă spectacolul *Caprei* în satul Clocotici, unde, alături de *Capră*, mai apare un personaj mascat, *Mutul* (care nu vorbește niciodată în timp ce se desfășoară „spectacolul"). Masca Mutului e făcută din piele de oaie cu dinți din fasole sau sămînță de dovleac. *Mutul* poartă o bîtă, la capătul căreia este legat un săculeț cu cenușă. Avînd misiunea de a păzi *Capra*, el lovește în dreapta și în stînga pe toți care încearcă să se apropie de ea, făcînd tot felul de ghidușii.

Mutul, deși prin nume amintește de un personaj prezent în jocul Călușarilor, are multe asemănări cu *Moșul* din Brezaia de la Dragoslavele și Rucăr. Și acesta însoțește *Brezaia* (mascată în capră sau într-un animal oarecare, chiar pasăre) și poartă un săculeț cu cenușă numit pămătuf; cu el lovește în cei care îndrăznesc să se apropie de *Capră*. Săculețul cu cenușă este prezent și în unele jocuri cu măști din Transilvania. Al. Viciu relatează despre *Tîmpăhaza*, în care, alături de două personaje mascate, „al treilea rămîne în portul obișnuit în sat, dar poartă pe umăr o bită de care atîrnă o legătură de cenușă" [43]. Cu cenușă aruncă în ferestrele casei care nu-i primește, și *Blojul* ce însoțește *Turca* în ținutul Hațegului [44].

O asemănare cu *Brezaia* găsim și în felul cum se maschează *Capra* în Clocotici. Astfel, în loc de scoarță sau țol de lînă, *Capra* se acoperă cu un cearceaf pe care sînt prinse batiste și bete colorate, ceea ce nu întîlnim în nici un alt sat din Loviștea. (Rareori se prinde doar cîte o batistă în vîrful cornițelor.)

Asupra vechimii obiceiului de a merge cu *Capra*, din relatări se desprind două alternative : sau obiceiul este dintotdeauna, cum se afirmă în satele din stînga Oltului, sau a fost adus din alte părți, așa cum s-a afirmat în Voineasa („din Moldova"). Demn de remarcat ni se pare faptul că aproape în toate satele de pe dreapta Oltului (excepție făcînd satul Proieni, unde *Capra* „a fost adusă din Găujani"; în Brezoi, unde „se mai face *Capră* și de aici") nu se păstrează obiceiul, afirmîndu-se în general : „Cu *Capra* vin cei de peste Olt".

Credem că în satele în care se păstrează obiceiul, îndeosebi Mlăceni, Boișoara, Găujani, Clocotici (în acesta din urmă cu elemente comune cu *Brezaia*), *Capra* a existat, așa cum se afirmă, „dintotdeauna". S-a ajuns totuși la un moment dat ca să fie amenințat cu uitarea (sînt sate care l-au practicat, dar l-au pierdut). Însă prin venirea militarilor moldoveni în primul război mondial și a refugiaților moldoveni în cel de-al doilea, obiceiul, practicat atît de mult în Moldova, a „revitalizat" și *Capra* din Loviștea.

---

[43] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 16—17.
[44] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro

Semnificativ ni se pare şi faptul că în unele sate obiceiul era calificat drept „păgînesc" : „*Capra* batjocorea pe Maica Domnului. *Unchiaşul* care purta *Capra* se spune că închipuia pe Hristos. Bătrînii ăi mai bătrîni nici nu primeau *Capra*" (Popa I.N. Ion, „Bălănoiu", 52 de ani, Titeşti). Tot astfel a fost calificat obiceiul şi de către biserică, ceea ce ar explica într-o oarecare măsură tendinţa de dispariţie a lui[45]. Referindu-se la *Turca* din Ţara Haţegului (asemănătoare cu *Brezaia* şi *Capra*), Tudor Pamfile, în studiul etnografic *Crăciunul*, constata aceeaşi ostilitate a bisericii faţă de obicei : „Popa nu le prea da [voie] că zice că *Turca*-i capul *dracului*, iar pe unii *turcaşi* nici nu-i cuminecă"[46].

Afirmaţia că obiceiul este „păgînesc" cuprinde adevărul : *Capra*, ca şi toate jocurile cu măşti, pare a fi un element de substrat tracodacic în cultura noastră populară. Martin P. Nilson, marele istoric al artei populare antice, a stabilit o legătură între zonele în care se practică de Anul Nou *Turca* şi *Capra* şi zona veche de expansiune celtică. O bună parte din obiceiurile de astăzi din timpul sărbătorilor de iarnă îşi au originea în unele practici magice dinaintea creştinismului, în ceremoniile legate de cultul naturii, de zeii care întruchipau forţele fecundităţii (cultul lui Dionysos de origine tracă etc.). *Capra*, alături de *Brezaia*, *Turca*, *Cerbul*, practicate în alte părţi ale ţării, sînt rămăşiţe din jocurile străvechi de ritual ale agricultorilor şi păstorilor, masca de animal sau de pasăre avînd atunci rolul de a fertiliza cîmpurile, de a aduce belşug în gospodărie sau de a spori iscusinţa vînătorului prin magie simpatetică.

Dar jocul de astăzi nu mai are nimic comun cu aspectul magic al procesiunii de altădată, ci a reţinut numai un anumit aspect, acela al petrecerilor populare, al jocurilor cu măşti, al scenei dramatice ca distracţie.

Vasîlca, sau *Purceaua*, obicei care nu se mai practică astăzi, consta în jucarea unei căpăţîni de porc, aşezată pe o tavă şi frumos împodobită cu panglici colorate, flori şi busuioc. Ni s-a relatat despre acest obicei, dat uitării în satele Bumbuieşti, Boişoara, Grebleşti, Cîinenii de Argeş, Călineşti. Nu am găsit nici o informaţie asupra obiceiului pe Valea Lotrului.

Cu *Vasîlca* mergeau de obicei doi : unul cînta cu fluierul, iar celălalt purta căpăţîna de porc pe care o juca în ritmul melodiei şi o interpela printr-un cîntec glumeţ : „Ce-ai mîncat de te-ai umflat?" etc. În satul Grebleşti căpăţîna nu se purta pe tavă, ci se fixa în capătul unei bîte.

Dacă în celelalte părţi ale ţării, unde a fost consemnat obiceiul, mai ales în Cîmpia Bărăganului, cu *Vasîlca* mergeau în exclusivitate

[45] În unele părţi ale ţării obiceiurile cu mascaţi erau oprite şi de organele locale administrative. Mărturii în acest sens avem în Transilvania asupra *Turcii* (asemănătoare cu *Capra*, dar mai ales cu *Brezaia*) : în 1783 un ordin al vicecomitelui din Deva, trimis către protopretorul din Silvaşul de Sus (Hunedoara), îndemna la interzicerea „cetei de colindători cu *Turca*"; aceleaşi constatări le face, pe la jumătatea secolului trecut, Athanasie Marian Mrienescu (*Colinde*, 1861, p. XV), iar la începutul secolului nostru A. Viciu :„... în unele părţi ale ţării administraţiunea le opreşte în parte (Turca) sau de tot, ori le mărgineşte în timp" (*Colinde din Ardeal*, în *Precuvîntare*, p. 2).

[46] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 162.

https://biblioteca-digitala.ro

țiganii [47], în satele din Loviștea, unde a existat acest obicei, din cele relatate de informatori, nu reiese acest lucru.

I se spune „*Vasîlca*" pentru că obiceiul se practica în seara sau în ziua de Sfîntul Vasile (Anul Nou).

Datina, cunoscută numai la români, pare a-și avea originea într-o veche practică magică gospodărească, din care mai aflăm pînă astăzi urme și la alte popoare, la ucrainenii subcarpatici, deși n-ar putea fi străină de jertfa saturnalică a porcului la romani. Totuși — cum afirmă Petru Caraman — e mult mai sigur că la început a fost străină de datinile ciclului roman și a fost atrasă mai tîrziu de acest ciclu de motive analoge, cum e obiceiul tăierii porcului în acea perioadă [48].

Teatrul haiducesc : *Jianu* — Trebuie subliniat de la început că n-am găsit nicăieri pînă în prezent consemnată vreo variantă a *Jianului*, ca teatru popular haiducesc, în județele Vîlcea și Argeș.

Deși Loviștea este o regiune de munte izolată, iar în literatura de haiduci se consemnează și hotarele Loviștei ca loc de refugiu al lui Iancu Jianu, credem totuși că teatrul haiducesc *Jianu*, întîlnit numai în două sate (Cîinenii de Argeș și Cîinenii de Vîlcea), este adus din Moldova, prin soldații veniți aici în timpul primului război mondial sau refugiații moldoveni în timpul celui de-al doilea.

Jianul cules din Loviștea are aproape 200 de versuri, majoritatea cîntate (de fiecare personaj în parte sau în cor). Personajele sînt în număr de șase : *Anul Nou*, *Ciobanul*, *Jianu*, *Haiducul*, *Vînătorul* și *Silica* („un negru mare și buzat", probabil o reminiscență a teatrului de păpuși). Spre deosebire de alte variante ale *Jianului*, întîlnim aici o tendință spre restrîngerea numărului de personaje, trei dintre ele cumulînd cîte două roluri : *Vînătorul* este și *Căpitanul* poterei, *Anul Nou* este și *Împăratul* care dispune de soarta *Jianului*, iar *Ciobanul* reprezintă și pe *Anul vechi*. Personajele sînt mascate potrivit rolului jucat.

Dintre aceste personaje, numai trei sînt specifice formei inițiale a *Jienilor* : *Jianul*, *Haiducul* și *Vînătorul*. Personajele alegorice *Anul Nou* și *Anul vechi* (reprezentat de *Cioban*) au fost împrumutate de la alte manifestări de teatru popular tradițional, legate de sărbătorile de iarnă, după cum de altfel și alte forme de teatru popular au exercitat o puternică influență asupra celui haiducesc : *Ciobanul*, care în alte variante nu se confundă cu *Anul Nou*, este o reminiscență din *Mocănașii*, obicei ciobănesc de origine transhumantică, practicat la „zile mari", cînd mocanii transilvăneni porneau cu turmele de la munte la baltă spre Dobrogea sau cînd se reîntorceau.

În cele două sate în care a fost înregistrat, teatrul haiducesc *Jianu* se bucură de mare prețuire. Nu trece an în care să nu se joace în noaptea dinspre Anul Nou.

De menționat că nu merg cu *Jianu* în alte sate.

CONCLUZII

Loviștea face legătura dintre zonele de colinde existente astăzi de o parte și de alta a Carpaților. Referitor la zonele de la sud de Carpați, constatăm că, cu excepția Loviștei, inclusiv Valea Lotrului, a satelor

[47] Cf. Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 45—46.
[48] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 74—75.

https://biblioteca-digitala.ro

din jurul Călimăneştilor şi a regiunii subcarpatice care face legătura cu Curtea de Argeş, la apus de rîul Argeş, în general, nu s-au păstrat colindele.

Privit comparativ, colindatul feciorilor din Loviştea — în ceea ce priveşte forma de manifestare — are multe puncte comune cu colindatul din Transilvania, mai ales partea de sud, din imediata ei vecinătate: organizarea în ceată a feciorilor colindători; ospăţul comun la sfîrşitul colindatului sau în una din zilele următoare, întîlnit sub mai multe forme (petrecerea băieţilor cu fetele; masa părinţilor, masa fetelor; rar ospăţul comun la care participă întregul sat); cîntatul pe uliţe a *Zorilor* la sfîrşitul colindatului; urarea colacului. Dintre acestea numai organizarea în ceată a colindătorilor se întîlneşte sporadic în Muntenia şi uneori în Moldova.

La prima vedere s-ar părea că ne aflăm în faţa unei influenţe sud-transilvănene, dat fiind şi relaţiile intense din trecut. Dar situaţia este alta dacă privim obiceiul în totalitatea lui şi în relaţie şi cu celelalte obiceiuri de iarnă păstrate în Loviştea.

Astfel, repertoriul colindelor înregistrate aici [49] este în majoritate muntenesc, deşi nu este exclusă întru totul o tematică similară cu colinda transilvăneană, însă, aşa cum s-a arătat în studiile de specialitate, o treime din colindele de peste Carpaţi, dintre cele laice, arhaice, se regăsesc în Muntenia şi Dobrogea, fenomenul fiind anterior întemeierii ţărilor române. Dar ceea ce integrează Loviştea Munteniei, ceea ce creează o unitate stilistică din Ţara Loviştei pînă în Valea Ialomiţei şi lunca Dunării este larga desfăşurare epică a colindelor ce le apropie adesea de baladă, spre deosebire de colindele din Transilvania — mai scurte, concentrate şi adesea rotunjite pînă la cristalizare. Pentru aceasta pledează şi melosul colindelor, modul de interpretare al lor „muntenesc", cu unele excepţii, înregistrate pe alocuri în latura nord-vestică a Loviştei, mai nuanţate în cele cinci aşezări de pe Lotru, unde colindele, deşi au aceeaşi desfăşurare de baladă, se aseamănă melodic, în unele cazuri, cu cele din Haţeg şi Mărginime.

Tot zonei mari muntenesti i se integrează Ţara Loviştei şi prin obiceiul *Iordănitului* practicat în ziua de 7 ianuarie, în toate satele de-o parte şi de alta a Oltului, inclusiv Valea Lotrului, obicei neîntîlnit în Transilvania. Dar dacă în alte părţi ale Munteniei cu *Iordănitul* merg îndeosebi lăutarii, însoţiţi uneori şi de tineri, aici uratul de Iordan este împlinit de aceeaşi ceată a colindătorilor, ceea ce conferă Loviştei o notă de autentică originalitate.

Aceeaşi originalitate autentică îi este conferită Loviştei, pe lîngă tipurile inedite de colinde atestate aici şi pe lîngă numărul mare de melodii întîlnite în fiecare sat, uneori pînă la 26 (fenomen nemaiîntîlnit în nici o altă parte a ţării), aceeaşi notă proprie i se atribuie acestei vetre folclorice alpine mai ales de păstrarea acelei înlănţuiri stricte a

[49] Colindele ca atare — tipuri, variante, orizont, structură, versificaţie şi toate problemele ce ţin de poezia acestui străvechi gen folcloric — au făcut obiectul unui studiu separat, încă netipărit. Referitor la colindele feciorilor şi alte manifestări poetice din cadrul sărbătorilor de iarnă, a se urmări culegerea noastră, *Folclor din Ţara Loviştei*, în curs de tipărire la Editura „Minerva".

https://biblioteca-digitala.ro

momentelor colindatului din vremuri străvechi, care s-au pierdut în alte părți ale țării : așa cum s-a arătat în primele două capitole, colindele se împart strict după aceste momente, ca într-un ritual de la legile căruia nu te poți abate, de unde și obligativitatea unui mare număr de colinde, ceea ce a dus atît la păstrarea obiceiului, cît și a repertoriului. Se creează astfel un colindat *continuu* din clipa în care feciorii colindători apar la fereastră pînă ce părăsesc casa colindată.

În felul acesta colindatul în Loviștea păstrează unele aspecte originare, neașteptat de arhaice, care o diferențiază atît de Transilvania, cît și de Muntenia, fapt oglindit și în păstrarea unei terminologii proprii colindatului : *preucă*, pentru „ceată" ; *strane*—grupurile alcătuite strict în cadrul preucei pentru cîntatul antifonic al tuturor colindelor (în alte părți ale țării colindele se cîntă astăzi, în majoritate, în cor) ; *strănaș* „conducătorul stranei" ; *colindec* pentru „colind".

Ceea ce caracterizează Loviștea, diferențiind-o de alte zone, este și numărul mare de colinde laice, raportul acestora față de cele cu o tematică religioasă fiind de 6 la 1. De asemenea este demn de remarcat că în repertoriul de colinde al feciorilor, inclusiv cele religioase, n-au pătruns cîntecele de stea, așa cum s-a întîmplat îndeosebi în Transilvania, acestea rămînînd în exclusivitate în repertoriul copiilor.

Privite în ansamblu, toate obiceiurile de iarnă din Loviștea și-au păstrat neta diferențiere originară : în nici un sat nu am găsit o formă de colindat asociată alteia, așa cum, de exemplu, în Transilvania, *Turca* sau pițărăii se asociază cetei de colindători sau cum, în sudul Munteniei, adesea *Irozii* sau *Capra* merg împreună cu feciorii colindători. Nu se colindă niciodată în cete neorganizate. Se respectă strict dintotdeauna și data calendaristică proprie fiecărui obicei : niciodată obiceiurile de Anul Nou nu vor fi întîlnite la Crăciun sau invers.

Există și o diferențiere, o ierarhizare pe vîrste, între diferitele forme de colindat : astfel, în afară de feciorii colindători care sînt primiți în ceată numai după 16 ani, tinerii sub această vîrstă, considerați „copii", merg cu *Steaua*, cei între 8—12 ani, iar cu *Irozii* cei între 12—16 ani ; la Anul Nou, copiii pînă la 10—12 ani merg cu *Sorcova*, iar între 10—16 ani cu *Plugușorul* și *Capra*. (Prin bogăția formelor de colindat și urare de Anul Nou, Țara Loviștei se integrează tot Munteniei, aici colindatul la început de an fiind mai viu, spre deosebire de Transilvania, în care, cu excepția unor zone sudice limitrofe, este aproape inexistent.)

Dar ceea ce conferă obiceiurilor de iarnă din Loviștea o importanță majoră este păstrarea în practica colindatului a acelor fapte care demonstrează rolul inițial, străvechi, al colindatului : ritual agrar de fecunditate la început de an (în vremuri străvechi Anul Nou începea la 25 decembrie), precum și conservarea acelor elemente care prefigurează nunta. Ambele categorii de fapte consemnate sînt demonstrate aici cu mai multă pregnanță decît în alte arii folclorice, mai ales dacă ținem seama de mulțimea datelor înregistrate de pe o zonă relativ restrînsă, în jur de 30 de sate și 10 cătune.

Toate acestea ne îndreptățesc ca, dincolo de orice influențe exercitate de zonele folclorice vecine sau de ceea ce se poate numi influență

https://biblioteca-digitala.ro

în creaţia populară, să vedem în Ţara Loviştei o vatră folclorică străveche, care a păstrat pînă astăzi obiceiul colindatului cît mai aproape de rostul originar, de modul iniţial de desfăşurare, continuitatea obiceiurilor fiind garantată şi de vechimea însăşi a acestor aşezări de moşneni, unele sate loviştene, printre care Boişoara, fiind menţionate în actele voievodale încă de la finele secolului al XIV-lea.

Sub toate aspectele, Ţara Loviştei, inclusiv Valea Lotrului, se numără printre acele ţinuturi distincte pe care Nicolae Iorga le-a numit „românii locale ale pămîntului românesc".

LA COUTUME DU « COLINDAT » DANS LE PAYS DE LOVIŞTEA (III)

B. LE «COLINDAT» DES ENFANTS

Dans tous les villages de Loviştea, ainsi que dans la vallée du Lotru, on rencontre le « colindat » des enfants tant pour Noël que pour le Nouvel An. Les formes du « colindat » diffèrent selon l'âge des participants.

La nuit de l'avant-veille de Noël (le 23 vers le 24 décembre) ou bien le matin de la veille (le 24 décembre) tous les enfants, petits et grands, parcourent le village pour des « colindeţi ». Dans les temps anciens on nommait « colindeţi » les petits craquelins que l'on préparait spécialement pour les enfants, mais on est arrivé petit à petit à comprendre dans cette notion tout cadeau que l'on offrait aux enfants à cette occasion (des « colaci », — petits pains rituels en forme de couronne —, du pain, des fruits, des friandises, etc.).

Pendant les trois jours de Noël (les 25, 26 et 27 décembre), les enfants âgés de 8 à 12 ans s'en vont en portant la « Steaua » (L'Etoile), en petits groupes de 3 personnes et les plus grands (14—16 ans) quêtent avec les « Irodes » ou les « Rois » (en d'autres parties du pays, le « Vicleim »), — une forme de manifestation du théâtre populaire.

Le soir de la veille du Nouvel An ou le matin du Premier Janvier, les enfants entre 5 et 10 ans (garçons et filles) s'en vont d'une maison à l'autre avec la « Sorcova » (confectionnée de manière à représenter un rameau fleuri ou bien fait d'un bouquet de fleurs en papier colorié ayant au haut bout du basilic).

Le jour du Nouvel An, les garçons entre 10—16 ans constitués en groupes de 5—6 personnes s'en vont avec le « Pluguşor » (la petite charrue). Dans certains villages les groupes portent outre des fouets et des clochettes un « buhai » (bourdon) qui accompagne les souhaits, cette coutume acquérant elle-même pour ce cas le nom de « Buhai ». Ces souhaits expriment la joie générale pour le Nouvel An, considéré comme *festum incipium*, journée pendant laquelle tout fait entrepris doit être de bonne augure.

La plus fréquente entre toutes les danses masquées que l'on rencontre au Pays de Loviştea à l'occasion du Nouvel An c'est la « Capra »

https://biblioteca-digitala.ro

(la Chèvre), «Căpriţa» (la Chevrette), appelée aussi «Brezaia» (la Bigarrée). En faisant abstraction de la «Vasilca» ou «Purceaua» (la Truie) — coutume disparue suivant laquelle on faisait danser une tête de porc ornée, dans les sons d'une flûte — et du «Jian» (théâtre où figuraient des hors-la-loi, rencontré dans deux villages seulement), nous pouvons considérer cette danse comme étant l'unique danse dans cette région.

Les motifs agraires de la «Sorcova», du «Plugușor», du «Buhai», sont un héritage des Saturnalia romaines ainsi que la coutume des «colindeţi» de Noël. Quant aux danses masquées, il s'agit d'éléments du substratum géto-dace; la «Capra» ainsi que la «Brezaia», la «Turca», le «Cerb», qui sont pratiquées aussi dans d'autres régions du pays, sont des vestiges des danses antiques du rituel agraire et des bergers, le masque d'un animal ou d'un oiseau ayant alors le rôle, par le truchement de la magie sympathétique, de fertiliser les champs, d'apporter l'abondance dans le ménage ou d'accroître l'ingéniosité du chasseur.

La coutume du «colindat» dans le Pays de Loviştea, considérée dans son ensemble, confère à la zone investiguée une authentique originalité par: les types inédits de «colinde» qui y sont attestées; le grand nombre des mélodies, parfois jusqu'à 26, rencontrées dans chaque village — phénomène qu'on ne rencontre dans aucune autre partie du pays; l'observation stricte de l'enchaînement des moments du «colindat», depuis les temps immémoriaux, disparus des autres parties du pays, et le maintien d'une terminologie propre au «colindat» des jeunes gens; la différenciation et l'hiérarchisation d'après l'âge, des différentes formes du «Colindat». A tout cela on pourrait ajouter encore le fait que les coutumes d'hiver ont gardé ici leur nette différenciation originelle: je n'ai trouvé dans nul village une forme de «Colindat» associée à une autre, comme c'est le cas d'autres régions. De même on respecte strictement et depuis toujours la date du calendrier pour chaque coutume: on ne rencontre jamais à Noël des coutumes du Nouvel An, ni l'inverse non plus.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SEMNE DE MEȘTERI OLARI FĂGĂRĂȘENI

ION DRĂGOESCU și LIA STOICA VASILESCU

Obiceiul de a se aplica ștampila meșterului sau de a se ornamenta un semn distinctiv pe vasele de ceramică de uz casnic și de decor este practicat din antichitate și pînă în zilele noastre.

Problema pe care o abordăm a mai fost tratată în literatura de specialitate, însă cu referiri speciale la perioada veche și cea feudală. Pentru epoca modernă și contemporană s-au făcut mențiuni asupra semnelor distinctive ale diferitelor categorii de meșteșugari, neexistînd însă nici un studiu referitor la această temă.

În lucrarea de față prezentăm rezultatele cercetării asupra unor piese de ceramică populară cu caracter decorativ [1] (căncee) din zona Făgărașului. Datele investigației de teren au fost completate cu cele obținute prin consultarea unor fonduri muzeale [2] și a unor colecții particulare [3]. Acest lucru ne-a dat posibilitatea să stabilim semnele de meșteri olari români din regiunea menționată. Nu am putut face corelația

[1] În lucrarea noastră urmărim numai acele semne de meșteri olari care se întîlnesc pe căncee, cunoscute în terminologia populară, ca de altfel și în literatura de specialitate, și sub numele ,,cănceauă", ,,ulcioare" sau ,,urcioare". Acestea au o singură funcție: aceea de a fi așezate în cuiere speciale pentru a înfrumuseța interioarele țărănești și uneori chiar orășenești. Într-o anumită măsură, ele servesc și pentru păstratul banilor sau pentru ținutul semințelor de flori și legume peste iarnă. În lucrarea noastră vom folosi numai numele de ,,cănceu" care este mai des întîlnit în zona Făgărașului.

[2] Fondurile muzeale consultate sînt, în ordinea importanței lor, pentru problema urmărită, următoarele: secția de etnografie și artă populară a Muzeului Brukenthal, din Sibiu; Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, București; Muzeul satului, București; Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj; Casa memorială Octavian Goga, Rășinari, jud. Sibiu; Muzeul județean Rășinari, jud. Sibiu; Muzeul pastoral Poiana Sibiului, jud. Sibiu; Muzeul județean Făgăraș, jud. Brașov; Muzeul județean Agnita, jud. Sibiu; Muzeul județean Golești, jud. Argeș; Muzeul județean Sighișoara, jud. Brașov; Colecția episcopiilor, Rășinari, jud. Sibiu; Colecția muzeului bisericesc Poiana Sibiului, jud. Sibiu; Muzeul județean Brașov; Colecția de artă comparată, București.

[3] Colecțiile particulare consultate, în ordinea importanței lor pentru tema noastră, sînt următoarele: Colecția M. Pria, Rășinari, jud. Sibiu; Colecția Radu O. Maier, București; Colecția N. Al. Mironescu, București; Colecția Mișu Mihalcu, București; Colecția Ion Vidrighin, Rășinari, jud. Sibiu.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 521–524, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

între un anumit semn şi numele meşterului producător, deoarece în prezent nu se mai lucrează astfel de obiecte în jurul Făgăraşului, astfel încît nici prin cercetarea de teren nici prin literatura de specialitate nu am obţinut informaţiile necesare.

Semnul de meşter olar apare încă din prima jumătate a secolului trecut plasat lîngă toartă[4], constituind un întreg independent de motivul ornamental al obiectului (fotografiile 1 şi 2).

Cromatica şi ornamentica sînt în linii generale aceleaşi la toate canceele de Făgăraş. Totuşi o analiză mai atentă a obiectelor cu semne similare ne relevă faptul că ele prezintă o anumită unitate a decorativismului. Această unitate, în care variaţiile formei, nuanţei, cromatic şi manierei de execuţie a motivelor ornamentale sînt minime, sprijină punctul de vedere conform căruia semnul de lîngă toartă reprezintă modul prin care meşterul olar, care a produs obiectul, îi marchează proveniența lui.

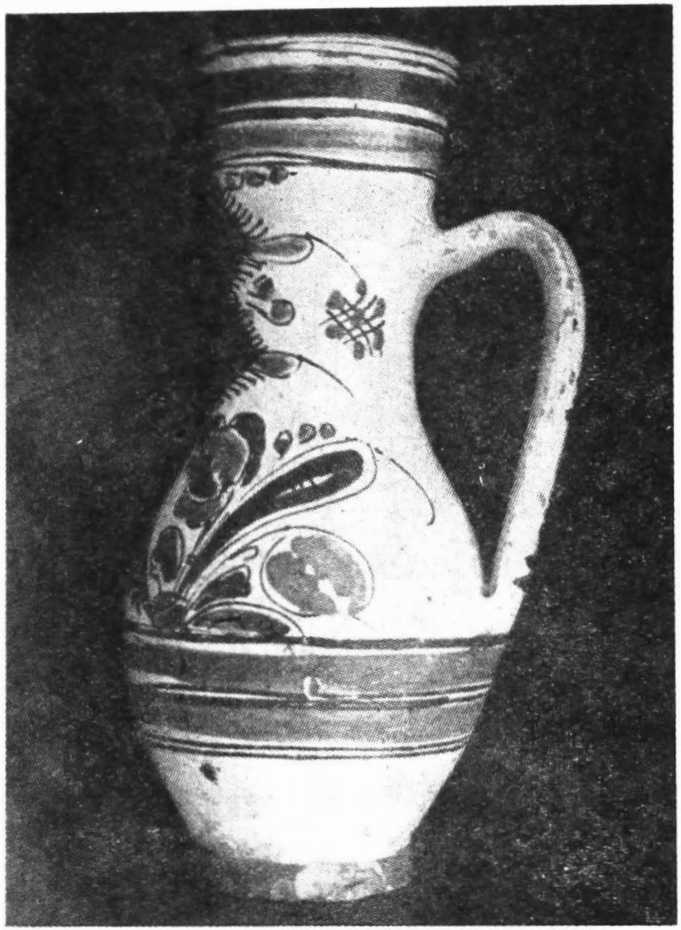
Ca tehnică de execuţie, semnele sînt executate cu cornul, cu pensula sau prin combinaţia corn-pensulă. Toate sînt executate în maro — vopseaua predominantă a ceramicii din zona în care ne ocupăm — şi reprezintă diferite combinaţii de linii „trase"[5] cu cornul, linii „trase" cu pensula, linii, „trase" cu cornul şi pensula, linii „trase" cu cornul şi încercuite cu pensula (fotografia 2); combinaţii de linii „trase" cu cornul şi cu pensula la care se adaugă un punct cu pensula; diferite combinaţii de linii „trase" cu cornul şi puncte executate cu pensula, dispuse în cele mai diferite poziţii posibile ; combinaţii de linii, cercuri şi puncte „trase" cu cornul; linii, cercuri şi puncte „trase" cu cornul; linii şi cercuri cu cornul şi puncte pensulate; linii drepte şi linii curbe; o linie cu pensula încadrată de două linii cu cornul, care la rîndul lor sînt încadrate de puncte „trase" lateral cu cornul; linii „trase" cu pensula şi întretăiate de linii „trase" cu cornul, fiecare linie cu cornul avînd la capete cîte un punct executat cu pensula; capete de păsări care prin maniera de execuţie amintesc într-o mare măsură de păsările care intră în ornamentica propriu-zisă a cănceului, încadrate de linii „trase" cu cornul şi puncte cu pensula; sau simplu cap de pasăre „tras" cu cornul şi încadrat între linii „trase" tot cu cornul.

Deşi cercetările viitoare de teren şi investigaţiile asupra altor colecţii vor releva poate date noi legate de numele meşterilor olari care foloseau un anume semn, de apariţia sau transformarea semnelor, vom căuta

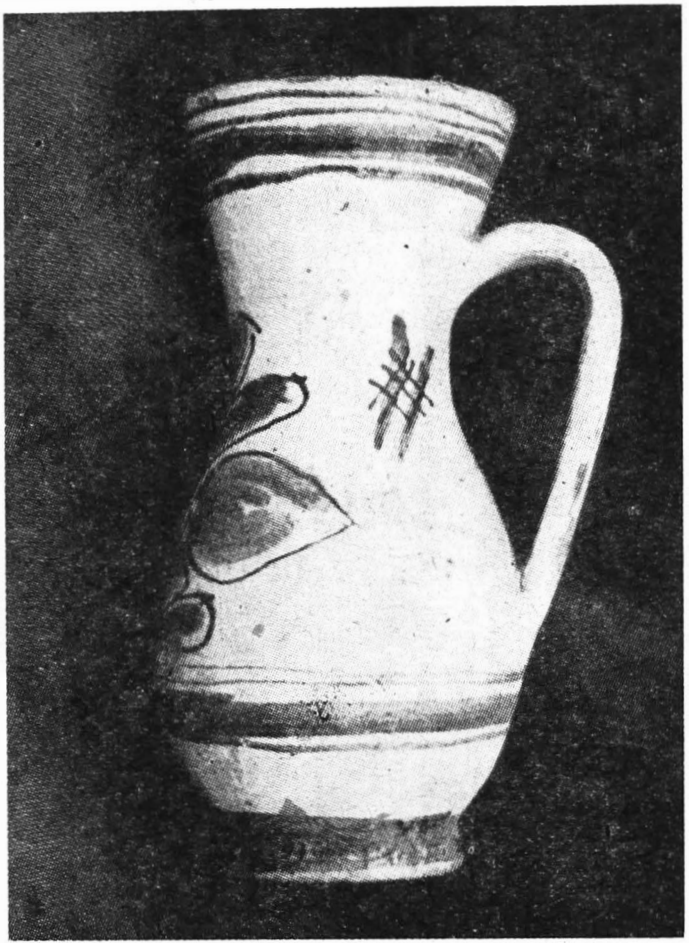
[4] În unele zone şi cîteodată chiar în zona Făgăraşului „toarta" mai este numită şi „mîner".

[5] Pentru a face distincţia între semnele de meşteri olari „trase" cu cornul şi cele „trase" cu pensula pe desen, cele „trase" cu pensula, mai late de obicei, apar haşurate.

https://biblioteca-digitala.ro



1 — Semn de meșter olar ,,tras'' cu cornul și pensula (foto Lia Stoica Vasilescu).



2 — Semn de meșter olar ,,tras'' cu cornul (foto Ion Drăgoescu).

https://biblioteca-digitala.ro

de pe baza materialului ce ne-a stat la dispoziţie să formulăm unele concluzii.

Meşterii olari îi aplică semnul distinctiv pe produsele lor pentru a putea să-şi recunoască vasele executate atunci cînd motive de ordin comercial o cer.

Spre deosebire de semnele de meşteri olari din antichitate şi evul mediu, care sînt ştampilate, cele din perioada de care ne ocupăm sînt executate în tehnica de ornamentare folosită pentru decorarea vasului respectiv.

Semnele au tonul cromatic al ornamentelor astfel, încît acestea se încadrează perfect în decorativismul vasului.

https://biblioteca-digitala.ro

CONGRESUL INTERNAŢIONAL DE STUDII SUD-EST EUROPENE (ATENA, 1970)

Cel de-al doilea Congres internaţional al Asociaţiei internaţionale de studii sud-est europene (AIESSE) a avut loc la Atena între 7 şi 13 mai 1970.

Cu acest prilej s-a efectuat un vast schimb de experienţă între oamenii de ştiinţă europeni şi din celelalte continente în problemele speciale ale sud-estului Europei şi s-a continuat o colaborare ştiinţifică între specialiştii din această parte de continent, ale cărei premise au fost puse la primul congres (Sofia, 1966).

Deschiderea congresului a avut loc joi 7 mai a.c. printr-o şedinţă de alocuţiuni ţinute de: preşedintele Comitetului grec de organizare Ch. Fragistas, preşedintele AIESSE Franjo Baršić, reprezentantul UNESCO Moënis Taha Hussein, reprezentantul CIPSH Michel François, secretarul general al AIESSE Emil Condurachi, preşedintele de onoare al AIESSE Vladimir Georgiev şi Halil Înalcik şi preşedintele Academiei greceşti L. Zervas.

Activitatea celui de-al doilea congres s-a desfăşurat pe trei planuri tematice, orientate după problemele fundamentale ale studiului interdisciplinar asupra formelor de viaţă, de civilizaţie şi cultură ale popoarelor ce trăiesc în sud-estul Europei.

1. Într-un raport general (la care s-au adăugat o serie de corapoarte) intitulat *Starea actuală a studiilor sud-estului Europei* (obiect, metode, surse, instrumente de muncă, loc în ştiinţele umane) al prof. D. Zakythinos, membru al Academiei din Atena, alcătuit în baza rapoartelor particulare pe teme înrudite şi a corapoartelor aferente acestora. Din partea României au participat la întocmirea rapoartelor tematice particulare şi a corapoartelor: pentru Secţia de istorie prof. D. M. Pippidi, pentru Secţia de literatură prof. Al. Dima, pentru Secţia de artă şi arheologie prof. Emil Condurachi, M. Muzicescu şi E. Costescu, pentru Secţia de lingvistică prof. Al. Rosetti, pentru Secţia de etnografie şi folclor Romulus Vulcănescu.

2. *Comunicări individuale*, programate pentru cele cinci secţii în 11 teme, care marchează preocupările teoretice şi metodologice pentru dezvoltarea ştiinţelor aferente, în general, şi a centrelor şi instituţiilor ştiinţifice locale, în special, în sud-estul Europei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 525–527, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

În prezentarea noastră insistăm asupra contribuţiei româneşti la congres, subliniind, cînd va fi cazul, aportul ştiinţific realizat pe unele teme şi subteme programate. Delegaţia română a depus o activitate intensă, care se reflectă în cele circa 40 de comunicări şi aproape tot atitea intervenţii la comunicări.

La secţia de istorie, la tema *Cronologia pre- şi protoistorică a sud-estului european : bazele egeene şi anatoliene*, s-au prezentat comunicările menţionate în *Programul congresului* şi publicate în volumul de rezumate al delegaţiei române ale prof. Vladimir Dumitrescu, prof. D. Berciu ; pentru tema *Oraşul şi satul în sud-estul Europei din antichitate pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea* (aspecte sociale, economice şi culturale), comunicările lui Mircea Matei, Petre Alexandrescu, Suzana Dimitriu, Maria Coja, Hadrian Daicoviciu, Alexandru Suceveanu, Adriana Piatkowski, Emilian Popescu, Radu Popa, Răzvan Teodorescu, C. Papacostea-Danielopolu ; pentru tema *Condiţiile cuceririi otomane în Balcani*, comunicarea Mariei Holban ; pentru tema *Declinul Imperiului otoman şi formarea statelor naţionale*, comunicarea lui Nicolae Corivan ; pentru tema *Balcanii în politica internaţională a secolului al XVII-lea — începutul secolului al XX-lea*, comunicările prof. Constantin C. Giurescu, Nicolae C. Fotino.

La secţia de drept şi economie au fost incluse în tema *Schimburi şi circulaţia monetară în Balcani în epoca Imperiului otoman*, comunicările lui Maxim Mihai, Olga Cicanici ; în tema *Privilegii în sud-estul european în epoca Imperiului otoman* (biserică, corporaţii autonomie locală etc.), comunicarea lui M. Alecsandrescu-Dersca-Bulgaru ; în tema *Recepţia dreptului bizantin în drepturile popoarelor balcanice*, comunicarea lui Valentin Al. Georgescu.

La secţia de lingvistică şi literatură a fost inclusă în tema *Moştenirile greceşti succesive în limbile balcanice* comunicarea lui Haralambie Mihăescu ; în tema *Formarea limbilor literare în ţările din sud-estul Europei*, comunicarea Floricăi Niculescu ; în tema *Umanismul în sud-estul Europei* (surse, caractere, difuziune, mijloace de învăţămînt), comunicările lui Virgil Cândea, Alexandru Duţu, Eugen Stănescu, Carol Göllner, Mihai Vasiliu şi concluziile şefului delegaţiei române, prof. Mihai Berza ; în tema *Trăsături comune în literatura epică la popoarele balcanice*, comunicarea lui Adrian Fochi ; în tema *Romantismul în literaturile popoarelor din sud-estul Europei*, comunicările lui Valeriu Râpeanu, Tatiana Nicolescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

La secţia de artă, etnografie şi folclor au fost incluse în cadrul temei *Muntele Athos ca centru artistic ; influenţa lui în ţările din sud-estul Europei*, comunicarea lui Corneliu Pillat ; în tema *Arta postbizantină în ţările din sud-estul Europei : opere şi artişti*, comunicările lui Virgil Cândea, Ion Ştefănescu, Vasile Drăguţ, George Cantacuzino, Aurora Nasta, Corina Niculescu ; în tema *Arte şi meserii populare în ţările din sud-estul Europei*, comunicarea lui Romulus Vulcănescu.

Aşadar, membrii delegaţiei române au prezentat comunicări la toate secţiile şi la toate temele-cadru. Această participare masivă a fost substanţială şi bine apreciată în majoritatea cazurilor, prin intervenţiile specialiştilor străini, care au remarcat aportul ştiinţific la temele abor-

https://biblioteca-digitala.ro

date, atît pe plan sud-est european, cît şi general ştiinţific. Textul integral al comunicărilor şi intervenţiilor va apărea în *Actele congresului*, a căror publicare este planificată pentru anul viitor.

Din analiza comunicărilor româneşti, în comparaţie cu comunicările celorlalte delegaţii naţionale la congres, reiese că participanţii au stabilit jaloanele unei analize critice şi ale unei sinteze dialectice asupra istoriei civilizaţiei şi culturii în sud-estul Europei. O concluzie importantă se desprinde din lucrările congresului : necesitatea ca popoarele din sud-estul Europei să se cunoască mai bine, valorificînd reciproc rezultatele cercetărilor ce se referă la aceleaşi surse de informaţie documentară, la aceleaşi obiective ale cercetării particulare, la aceleaşi metode de investigaţie ştiinţifică.

3. În cadrul congresului au avut loc şi alte activităţi contingente celor remarcate pînă în prezent :

— *o expoziţie de carte* în care au fost prezentate lucrări mai vechi şi noi şi unele chiar foarte recente referitoare la activitatea ştiinţifică a membrilor participanţi sau a unor foruri de cultură sud-est europeană ; în standul de cărţi organizat cu prilejul congresului, secţia românească, cu o bogată şi judicioasă selecţionare, a obţinut un succes ce trebuie subliniat ;

— patru *excursii documentar-ştiinţifice* în localităţile cele mai accesibile, dar nu mai puţin reprezentative pentru studiul civilizaţiei şi culturii vechi greceşti : prima la Capul Sunion, a doua în Argolida la Corint, Tirint, Micene, Nauplia şi Epidaurus, a treia la Hosios-Lukas Delphi şi a patra în insula Creta la Hirakleion şi Cnossos ;

— *un spectacol folcloric* de muzică şi dans popular cu echipe de amatori din nordul Greciei.

La încheierea congresului s-au adus mulţumiri Comitetului grec de organizare : prof. Ch. Fragistas, D. Zakythinos, Ap. Daskalakis, I. Karayannopulos şi Maria Nystazopulu-Pelekidis, precum şi secretarului-trezorier al asociaţiei, prof. Emil Condurachi, şi prof. M. Berza, conducătorul delegaţiei române.

În unanimitate s-a propus ca următorul congres de studii sud-est europene să aibă loc la Bucureşti.

Romulus Vulcănescu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

COLABORAREA ROMÂNEASCĂ CU "INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM-GÖTTINGEN"

În circuitul larg al formelor de comunicare cu masa, mijloacele informaţionale audio-vizuale, prin eficacitatea şi pertinenţa lor, pot fi considerate ca unele dintre cele mai importante. Între acestea, filmului ştiinţific i se acordă o pondere tot mai mare.

Găsirea unor noi instrumentaţii tehnice, a unor noi procedee de filmare şi în primul rînd stabilirea unor criterii teoretice, care să îmbine cerinţele limbajului cinematografic cu rigorile ştiinţei, au făcut ca filmul ştiinţific să devină un instrument de maximă utilitate atît în procesul complex al predării şi însuşirii elementelor de bază, aparţinînd unui domeniu dat, cît şi în cercetarea propriu-zisă.

Conform profilului său, filmul ştiinţific este chemat să îndeplinească funcţii diferite : el poate avea un rol documentar-informaţional, poate fi un instrument de investigare, un procedeu experimental etc.

Multiplele resurse ale tehnicii cinematografice îi conferă acesteia o largă arie de întrebuinţare în cele mai deosebite domenii, vizînd în acelaşi timp cercetările cu caracter aplicativ, ca şi cele pur teoretice.

Este desigur incontestabil că vastitatea domeniului şi a problematicii filmului ştiinţific implică soluţionarea prealabilă a unor complexe cerinţe de ordin tehnic şi teoretic care transformă acest instrument al cercetării într-un obiect de cercetare în sine.

Considerat de către specialişti ca una din cele mai importante instituţii europene de acest gen, Institutul pentru filmul ştiinţific din Göttingen (R. F. a Germaniei) este un vast laborator de studiere şi experimentare, posedînd totodată o impresionantă arhivă documentară, ce cuprinde filme cu caracter didactic pentru învăţămîntul superior, filme de cercetare ştiinţifică, menite unor studii de specialitate, filme-document istoric şi social şi filme legate direct de procesul producţiei, chemate să rezolve în mod concret cele mai diferite probleme pe care aceasta le ridică.

Seria intitulată „Encyclopaedia Cinematographica" cuprinde — în baza unei sistematizări tematice — filmele cele mai realizate, atît din punct de vedere tehnic, cît şi al conţinutului, ea avînd un caracter internaţional şi fiind deschisă tuturor domeniilor cercetării ştiinţifice (ştiinţele naturii, ştiinţele tehnice şi sociale).

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 529–531. Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Un larg domeniu de acţiune a filmului ştiinţific este şi cel al artei populare, al folclorului şi etnografiei, pentru care Institutul pentru filmul ştiinţific din Göttingen are, în organizarea sa, o secţie specializată.

Începînd din anul 1968, Institutul de etnografie şi folclor şi Muzeul Brukenthal (Sibiu) au pus bazele unei fructuoase colaborări cu Institutul pentru filmul ştiinţific din Göttingen, colaborare care s-a continuat şi în anul 1969. Scopul ei este acela de a se pune în circuitul ştiinţific internaţional valori aparţinînd culturii materiale şi spirituale ale poporului nostru şi totodată de a îmbogăţi filmotecile instituţiilor respective cu documente de o certă valoare informaţional-ştiinţifică.

În mod concret, termenii acestei colaborări au cuprins: fixarea unui plan tematic de perspectivă; deplasarea în două etape în România a echipei complexe de filmare din Göttingen, prospectarea şi filmarea obiectivelor stabilite în strînsă conlucrare cu consultanţii ştiinţifici români — specialişti în temele date; prelucrarea şi montajul filmelor realizate tot în colaborare cu specialiştii români şi, în final, redactarea de către aceştia a unui material teoretic explicativ, care, publicat în broşură, va însoţi filmul finit.

În total au fost realizate circa 50 de filme sonore, în alb-negru, avînd o durată între 3 şi 35 de minute. În ceea ce priveşte sfera tematică, în colaborare cu Muzeul Brukenthal s-au realizat filme vizînd în principal cultura materială a poporului nostru [1], sfera folclorului şi a culturii spirituale fiind abordată de filmele obţinute în colaborare cu specialiştii din Institutul de etnografie şi folclor.

Dăm cîteva titluri: „Mocănească" „Stînga", „Învîrtita" „Sîrba" şi „Cîntec liric", filmate în Cîmpul lui Neag (consultant ştiinţific, prof. dr. doc. Mihai Pop); „Cîntăreţ epic la masa mare", „Slobozirea sărindarului de obşte", „Bocet", jocurile „Băluţa" şi „Crăiţele", filmate toate în Desa, jud. Dolj (consultant ştiinţific, Alex. Amzulescu); „Trei snoave" (fiecare constituind un film) povestite de Gh. Rădoiaş din Bătrîni, jud. Prahova (consultant ştiinţific, Cornel Bărbulescu); „Construirea unui fluier" şi „Cîntat din fluier" (două filme), în Vaideeni, jud. Vîlcea, precum şi „Cîntatul din cimpoi", în Aluniş, jud. Prahova (consultant ştiinţific, Gottfried Habenicht); un repertoriu complet de dansuri din Blăjel, jud. Braşov, cuprinzînd dansurile: „Purtata fetelor" şi „Coconiţa", „Fecioreasca", „Învîrtita", „Bărbuncul", „Haţegana", „Sîrba", „Sălcioara", „Brîul", „Pe sub mînă", „Oblii", „Zăluta", „Hora mare", „Hodoroaga" (consultant ştiinţific, Andrei Bucşan); obiceiul căluşului din Priseaca, jud. Olt, cuprinzînd filmele: „Obiceiul căluşului de rusalii", „Ridicarea steagului, jurămîntul şi jocul în prima curte", „Jocul căluşarilor şi momentul dramatic: moartea şi învierea unui căluşar", „Întîlnirea a două cete de căluşari", „Îngroparea steagului"; lor li se adaugă filmul „Pomenirea morţilor de Rusalii", realizat tot în Priseaca (consultant ştiinţific, Anca Giurchescu).

Am considerat necesară înşirarea acestor titluri pentru a putea evidenţia diversitatea tematică, care impune găsirea unor rezolvări filmice diferenţiate, corespunzătoare specificităţii genurilor abordate.

---

[1] Cornel Irimie, *În pregătire la Göttingen, filme etnografice şi folclorice româneşti*, în „Contemporanul", nr. 40 (1197), 3 oct. 1969, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

Este incontestabil că atît fenomenele de cultură spirituală, cît şi cele folclorice sînt menite a forma obiectul unor filme ştiinţifice, dacă n-ar fi să amintim decît că pentru studiul lor este imperios necesar să dispunem — alături de documentele scrise — de cele vizual-auditive, care să surprindă şi să fixeze un „moment" veridic, real, în seria de variante mereu transformabile la fiecare actualizare a lor.

Ceea ce considerăm ca fiind o cerinţă fundamentală a unui film ştiinţific este autenticitatea şi deci obiectivitatea sa. În acest sens, principiul director al realizatorilor de la Göttingen este cel — ca şi al unui bun cercetător — al neintervenţiei în desfăşurarea faptului de folclor respectiv. Aplicarea acestui principiu impune însă — pentru a nu cădea în greşeala unei înregistrări mecanice, neselective sau, dimpotrivă, incomplete — studiul prealabil al structurii subiectului vizat, detaşarea elementelor semnificative, ierarhizarea lor şi stabilirea naturii relaţiilor care se instituie între diversele componente. Numai în acest fel transpunerea în limbajul specific cinematografic a unui fapt folcloric sau etnografic poate — fără a vicia realitatea — să sublinieze momentele, gesturile, atitudinile sau acţiunile semnificative, care să aducă indicii în plus în descifrarea unor sensuri mai profunde, poate nu totdeauna posibile de a fi traduse verbal.

Desigur, dificultatea mare apare în cazul în care prezenţa aparatelor, a persoanelor străine, a publicului etc., şi însăşi condiţia nouă în care sînt puşi actanţii, pot modifica în anumite cazuri cursul normal al manifestării. Singura metodă de a depăşi aceste obstacole — reieşită şi din discuţiile purtate cu realizatorii germani — este prelungirea perioadei de aclimatizare şi încercarea unei acomodări neforţate cu aceste noi condiţii.

O experienţă deosebit de interesantă şi utilă a constituit-o, în special pentru specialiştii români, colaborarea directă la toate fazele de montaj ale filmelor. În această etapă de lucru, problemele care se ridică se referă în primul rînd la realizarea unei unităţi perfecte între criteriile tehnice, artistice şi cele ştiinţifice, fiecare din ele fiind judecate cu maximum de exigenţă.

De altfel, exigenţa în judecarea filmelor finite este poziţia pe care o adoptă şi comisia de „recepţie", condusă de către dr. ing. G. Wolf, directorul institutului din Göttingen, prezentarea filmelor oferind prilejul unor analize profunde, multilaterale şi al unor dezbateri de un înalt nivel teoretic. Trecînd prin aceste comisii, seria filmelor româneşti a fost considerată ca fiind interesantă şi valoroasă în special din punct de vedere al conţinutului lor (două copii ale acestor filme, ca şi textele explicative, strînse într-un volum unic, vor fi predate instituţiilor româneşti în anul viitor).

Interesanta şi fructuoasa colaborare cu Institutul de film de la Göttingen va fi continuată, sporind în anii viitori numărul filmelor de folclor şi etnografie românească.

Anca Giurchescu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ANUARUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI PE ANII 1965—1967, Cluj, 1969, 620 p. + 6 pl.

Cel de-al patrulea volum al acestei publicații clujene aduce noi contribuții la cercetarea patrimoniului culturii spirituale și materiale românești.

Structura volumului distinge trei compartimente: Studii, Din istoria etnografiei și muzeografiei, Materiale.

Deschiderea capitolului de Studii cu *Elemente autohtone în terminologia îmbrăcămintei* (p. 3—24), de I. I. Russu, impune de la sine constatarea unei continuități a tradiției *Dacoromaniei* și a *Anuarului Arhivei de folclor*, mai evidente fiind preocupările pentru aspectele etnografice și muzeografice. Într-adevăr, sînt doar șase lucrări în tot volumul care tratează despre altceva decît etnografie: prima, cea citată, de terminologie a pieselor de îmbrăcăminte în limba română, și cinci de valorificare a folclorului sau de istorie a folcloristicii: O. Bîrlea, *Colindatul în Transilvania* (p. 247—304); Nicolae Bot, *Șezătoarea în zona Năsăudului* (p. 305—346); Virgil Florea, *Dimitrie Cioflec, folclorist* (p. 377—409); Hanni Markel, *Cu privire la ancheta lui W. Mannhardt (1865)* (p. 411—436); Maria Văcariu, *Contribuții la studiul obiceiurilor din Munții Apuseni* (p. 571—579).

Desigur, nu putem să nu reținem lucrări al căror obiect se referă la etnografie, cum ar fi studiul lui Valeriu Butură, *Spălarea aurului din aluviuni și mineritul țărănesc din Munții Apuseni* (p. 25—93), în care autorul atrage atenția asupra aspectelor semnificative ale tehnicilor de extragere a aurului, cu repercusiuni asupra vieții sociale și economice în zona Munților Apuseni; cel al lui Silviu Dragomir și Sabin Belu, *Păstoritul la românii din Munții Apuseni în evul mediu* (p. 95—114), în care autorii reconstituie tabloul vieții pastorale din Apuseni în evul mediu pe baza informațiilor privind 87 de așezări, aflate într-un registru întocmit în 1461 cu scopul de a avea evidența localităților de unde urma să se strîngă „cincizecimea" (dare pe oi); cel al lui N. Dunăre despre *Păstoritul de pendulare dublă pe teritoriul României* (p. 115—138); cel al lui Kós Károly, *Vechi forme de muncă agricolă în cîteva sate din jurul Clujului* (p. 227—245), în care se face o analiză a formelor tradiționale ale organizării muncii în satele din împrejurimile Clujului, analiză ce descoperă și aspecte sociale caracteristice deloc de neglijat, pe care le îmbrăcau și le determinau aceste forme tradiționale. Celelalte studii sau materiale etnografice privesc diverse aspecte ale culturii materiale populare din Transilvania: Pompei Mureșeanu, *Contribuții la studiul așezărilor și construcțiilor țărănești din Cîmpia Transilvaniei* (p. 139—194); Viorica Pascu, *Portul popular din zona Năsăudului* (p. 195—225); Leontin Ghergariu, *Unelte și instalații țărănești pentru prelucrarea unor produse alimentare în Sălaj* (p. 439—462); Viorel Cioti, *Josenii Bîrgăului, un fost centru de ceramică neagră românească din Transilvania* (p. 463—488); Ioana Toșa, *Contribuții la cunoașterea bisericilor de lemn din apropierea Clujului* (p. 469—508); Petre Idu, *Feleacu, „un sat de coastă" din sudul Clujului* (p. 509—529); Aurelia Tița, *Fructele în alimentația populară în zonele*

https://biblioteca-digitala.ro

Lăpuș-Maramureș și Zărand Hunedoara (p. 531—547); Romulus Oșianu, *Aspecte privind evoluția portului popular de la Șieu-Șieuț, județul Bistrița-Năsăud* (p. 571—579); Atanasie Popa, *Zugravi și școli de zugravi ai bisericilor de lemn din Transilvania, Dimitrie Ispas din Gilău-Cluj* (p. 581—614).

În rubrica a doua a anuarului, Ion Taloș semnează o comunicare despre *Ion Mușlea, organizator al culegerii și publicării folclorului românesc* (p. 353—365). Lucrarea relevă contribuția lui Ion Mușlea la dezvoltarea culegerii și publicării folclorului românesc prin organizarea Arhivei de folclor din Cluj, înființată în 1930, ca și prin înființarea *Anuarului Arhivei de folclor*, în 1932.

Despre preocupări și reflexe folclorice și etnografice în opera lui Pavel Dan comunică D. Pop, în lucrarea cu același titlu (p. 367—376). Virgil Florea publică pentru prima oară integral culegerea de texte folclorice a lui Dimitrie Cioflec, însoțind-o de un studiu biobibliografic, sub titlul *Dimitrie Cioflec, folclorist* (p. 377—409). Textele se află într-un manuscris din colecția Academiei Republicii Socialiste România și au fost adunate de Cioflec din satul natal, Arpătac, prin 1855, la îndemnul lui G. Barițiu. Virgil Florea înlătură confuzia originii bănățene a profesorului brașovean și implicit a colecției sale, arătînd locul important pe care-l revendică culegerea in virtutea faptelor că e prima din Țara Bîrsei și printre primele de lirică populară românească, făcută cu respect pentru autenticitate.

O comunicare importantă este cea semnată de Hanni Markel — *Cu privire la ancheta lui W. Mannhardt (1865). Răspunsurile de la sașii din Ardeal* (p. 411—436). Ea prezintă un material rezultat din răspunsurile trimise de sașii din Ardeal în secolul al XIX-lea la ancheta prin chestionar inițiată de W. Mannhardt, anchetă privitoare la obiceiurile agrare.

Răspunsurile au fost prelucrate în *Wald und Feldkulte*, vol. I-II, Berlin, 1875—1877, cea mai de seamă concluzie teoretică din această lucrare fiind considerarea cultului demonului vegetației ca formă de bază a obiceiurilor agrare. Ideea a fost preluată de J. G. Frazer în *The Golden Bough*, London, 1891.

Prezentarea materialului provenit din 37 de localități ardelenești consemnează unele practici magice din complexul cultului fertilității vegetale. Faptul a fost verificat prin reluarea anchetei chestionarului de către autoare în 1967, cînd a verificat ce s-a mai păstrat din cele relatate în răspunsurile din 1865.

Un obicei folcloric mai puțin cercetat, deși nu în mai mică măsură important, șezătoarea, se bucură de atenția lui Nicolae Bot, care supune tiparului rezultatele cercetărilor făcute împreună cu Virgil Florea în 1966 în 18 localități, întregite cu răspunsurile la chestionarul lansat de I. Mușlea, pe această temă, și cu date din Arhiva Institutului de etnografie și folclor, în *Șezătoarea în zona Năsăudului* (p. 305—346).

Studiul tinde să epuizeze — in limitele geografice fixate — problemele legate de datina șezătorii: timpul cînd se practică, tipurile de șezătoare, participarea membrilor colectivității la desfășurarea obiceiului, rosturile lui, apoi repertoriul — practicil magice, jocurile cu funcții diverse etc. Din cercetarea atentă a acestui obicei cu funcții complexe, autorul stabilește cîteva trăsături generale, cum ar fi marea elasticitate a structurii obiceiului, o deosebită complexitate de aspecte economice și spirituale, ca și constatarea că șezătoarea este „prilej de transmitere și selectare a valorilor culturii populare, în funcție de evoluția mentalității și a gustului".

Am lăsat la sfîrșit studiul despre *Colindatul în Transilvania* al lui Ovidiu Bîrlea (p. 247—304), întrucît ni s-a părut una din cele mai valoroase lucrări publicate în acest număr al Anuarului Muzeului etnografic al Transilvaniei.

Descrierea obiceiului colindatului în Transilvania este făcută pe baza datelor și informațiilor culese din 196 de sate cercetate, consemnate în fișele de informații ale Arhivei Institutului de etnografie și folclor. Această bază largă și strict științifică a asigurat studiului

https://biblioteca-digitala.ro

posibilitatea depășirii „fazei amatoristice" — cum spune autorul — de descriere a obiceiului și a permis caracterul ei sintetic, sistematic.

Debutînd cu o privire istorică asupra colindatului la poporul român, studiul privește toate aspectele obiceiului, cu implicațiile lor: organizarea și pregătirea colindatului (ceata, criteriile de organizare ale ei, tipurile de cete și criteriile alcătuirii lor), modul de desfășurare a colindatului, repertoriul de colinde, modul de cîntare a acestora, darurile și orațiile la daruri, distingerea colindatului de Anul Nou — zoritul — de colindatul de Crăciun, petrecerea de la sfîrșitul perioadei de colindat, desfacerea cetei, semnificația și evoluția obiceiului.

Fără a intra în amănunte, nu putem să nu menționăm cîteva detalii, cum ar fi paralelismul între colindele laice și basme, desfășurat în cadrul discutării repertoriului, sau considerațiile cu privire la cîntarea colindelor.

Concluziile studiului sînt impuse de rigurozitatea descrierii și analizei obiceiului: forma arhaică, mai apropiată de rostul originar; asemănarea repertoriului de colinde din Transilvania cu cel din sudul Carpaților; numeroase colinde religioase, inexistente în sud, datorate influenței mari a bisericii; colindatul de Anul Nou atestă că uratul prin colinde este un obicei tipic de început de an (p. 297); sensurile arhaice păstrate, semnifică esența agrară a obiceiului de început de an — rodirea fiind sensul prezent în mai toți factorii obiceiului —, dar și urme din sărbătoarea morților etc.

Este pentru prima oară că obiceiul colindatului se bucură de o tratare comprehensivă, bazată pe materiale de arhivă strînse și scrutate științific, și acest lucru vorbește de la sine despre însemnătatea studiului, chiar dacă acesta nu se referă decît la teritoriul transilvănean. Cercetarea poate alcătui un capitol de monografie națională a colindatului.

Cuprinsul celui de-al patrulea volum al Anuarului Muzeului etnografic al Transilvaniei, atît de interesant și de o ținută științifică foarte bună, se bucură de o prezentare grafică corespunzătoare, mai puțin planșele color, în care tiparul nu a excelat.

Radu Răuta

RECTIFICARE

— La p. 404, r. 8, în loc de *subgrupa* B_a se va citi *subgrupa* B_{a_1}, iar la r. 14, în loc de *în subgrupa* B_{a_1} se va citi în *subgrupa* Bb_1; la p. 409, r. 11, în loc de *A* [*ab*] *cd* se va citi *A* [a^b] *rf*; la articolul I. Herțea (tabel anexă), coloana 7, r. 26 de jos, în loc de v^2: $IIIc_1$ se va citi v^2: $IIIe_1$; coloana 7, r. 11 de jos, în loc de *III* b^2 se va citi *III b*.

Revista de etnografie și folclor, nr. 5/1970.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Revista de etnografie și folclor publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica note și recenzii, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom II — (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p. 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologia de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNIK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU şi PAUL PETRESCU, **Artă populară românească**, 1969, 671, p., 72 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 6, p. 437 — 536 , Bucureşti, 1970

I. P. „Informaţia" — c. 5842

43 407

Lei 20.—